

LE THÉÂTRE D'OCTAVE FEUILLET (1821-1890)

THÈSE POUR LE DOCTORAT D'UNIVERSITÉ

présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris

PAR

ALICE BORRESEN
M. A. UNIVERSITÉ DE WISCONSIN

ÉDITIONS SPES

17, Rue Soufflot, 17

PARIS

—
1929



Digitized by the Internet Archive
in 2026

LE THÉÂTRE D'OCTAVE FEUILLET

1821-1890

LE THÉÂTRE D'OCTAVE FEUILLET (1821-1890)

THÈSE POUR LE DOCTORAT D'UNIVERSITÉ

présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris

PAR

ALICE BORRESEN
M. A. UNIVERSITÉ DE WISCONSIN

ÉDITIONS SPES

17, Rue Soufflot, 17

PARIS

—
1929



AVANT-PROPOS

A l'occasion du Centenaire d'Octave Feuillet, on lisait dans un article que publiait le Temps: « La Société du Second Empire aura été une manière de transition entre deux mondes, et Octave Feuillet, qui en représente si bien l'esprit, demeure lui aussi hésitant entre le romantisme qui s'achève et le réalisme qui se lève » (1).

L'écrivain posait là en vérité un problème de critique littéraire, et un de ces problèmes qui, justement, passionnent depuis de nombreuses années les spécialistes d'histoire littéraire. « Il faut se méfier des mots, dit M. René Dumesnil, et singulièrement de ces mots en isme, forgés pour qualifier des écoles et des genres, et qui se trouvent toujours trop étroits pour le contenu d'idées (quelquefois contradictoires) qu'on leur veut faire embrasser » (2). C'est le besoin de prouver la vanité de ces classifications arbitraires qui a inspiré les œuvres aux titres significatifs que voici: Le Romantisme des Classiques (3), Le Romantisme au XVIII^e siècle (4), Le Réalisme du Romantisme (5), Le Romantisme des Réalistes. Gustave Flaubert (6). Enfin, comme le dit si bien M. Daniel Mornet: « Dans l'histoire littéraire, le passé, le présent et l'avenir se mêlent, refluent, s'étalent en courants de surface ou s'enfoncent en courants souterrains sans que jamais le fleuve s'enferme entre des rives régulières et descende vers des horizons assurés » (7).

C'est en effet ce que nous allons pouvoir constater une fois de plus en étudiant l'œuvre d'Octave Feuillet, et surtout son

(1) Article sur O. Feuillet, signé « J. B. », 3 août 1921.

(2) La Publication de « Madame Bovary », p. 12.

(3) Emile Deschanel, Paris, 1883-1886, 6 vol. in-18.

(4) D. Mornet, Paris, 1912, in-16.

(5) G. Pellissier, Paris, 1912, in-16.

(6) E. Seillière, Paris, 1914, in-12.

(7) Op. cit., p. 261.

œuvre dramatique. Car, si le roman type du Second Empire, avec son ton impersonnel, positif, pessimiste, devait rebuter cet auteur au tour d'esprit moral et romanesque et le pousser à faire franchement ce que sa nature et son talent lui dictaient, la comédie du Second Empire, avec sa prétention de se servir de la scène comme d'une tribune sacrée, allait par contre l'inciter à l'émulation. C'est donc dans son théâtre surtout que Feuillet subira l'influence réaliste de son époque et que nous verrons converger tous les courants de son siècle.

L'étude de son œuvre dramatique nous permettra aussi de remonter jusqu'aux sources de ces divers courants et d'en suivre tous les méandres. Car, n'oublions pas que c'est au théâtre que se firent les débuts littéraires d'Octave Feuillet, que jusqu'à la publication du Roman d'un jeune homme pauvre en 1858, il continua de montrer pour la forme dramatique une préférence marquée, qu'après ce grand succès dans le genre romanesque, l'auteur dramatique, pendant une quinzaine d'années, ne le céda en rien au romancier, qu'enfin celui-ci ne l'emporta jamais complètement sur celui-là — le Roman parisien est de 1882, Chamillac de 1886 et le Divorce de Juliette de 1889. Ainsi, aujourd'hui, sur les rayons de bibliothèque, les œuvres dramatiques d'Octave Feuillet, qui a revendiqué dans son Discours de réception à l'Académie le titre de romancier, occupent autant de place que celles des deux maîtres incontestés du théâtre du Second Empire, Alexandre Dumas fils et Emile Augier. Nous voyons donc que l'étude de l'auteur dramatique, si oublié aujourd'hui, contribuera aussi à expliquer l'œuvre du romancier, qu'un même oubli menace et qui, lui, mérite un meilleur sort.

Enfin, l'étude du théâtre d'Octave Feuillet va aussi jeter de la lumière sur la société du Second Empire, dont l'esprit se reflète non seulement dans les idées de l'auteur, mais encore dans l'accueil réservé à son théâtre. « M. Octave Feuillet, dit Jouvin en 1860, triomphe au Vaudeville, absolument comme M. Dumas fils règne au théâtre de M. Montigny. Pour l'un et l'autre, il semble que les succès d'un ouvrage nouveau se décide devant que les chandelles soient allumées » (1). Nous verrons en effet en suivant l'histoire des re-

(1) *Figaro*, 25 oct. 1860.

présentations parisiennes, que notre auteur connut à la scène des succès aussi retentissants que ceux de Dumas fils, d'Augier, de Barrière et de Sardou. Que le public parisien de 1857 ait accordé le même accueil triomphal à Dalila et aux Faux Bonshommes (1); que celui de 1858 ait goûté avec le même plaisir le Fils Naturel et le Roman d'un jeune homme pauvre, n'est-ce pas là une indication de l'indécision qui marque l'esprit et les goûts de cette époque de transition politique et littéraire?

Faire revivre l'esprit et la société du Second Empire, faire mieux connaître son romancier mondain, étudier les divers courants de l'époque, voilà donc les buts que nous nous proposons dans cette étude que nous allons consacrer au théâtre d'Octave Feuillet.

*
**

C'est pour nous un devoir et un plaisir de remercier ici tous ceux qui nous ont aidée dans la préparation de ce travail:

M. Rondel et le Secrétaire de la Société des Auteurs Dramatiques, qui nous ont communiqué avec grande obligeance des renseignements de première importance.

M. Couet, Archiviste de la Comédie-Française, M. Henri Malo, Conservateur de la Bibliothèque Thiers, M^{me} Horn, Secrétaire de la Bibliothèque Rondel, M. Marcel Bouteron, Conservateur de la Bibliothèque de l'Institut et de la Collection Spoelberch de Lovenjoul, qui ont facilité nos recherches en mettant leurs trésors à notre disposition.

M. Gesbert, Bibliothécaire de la Bibliothèque Municipale de Saint-Lô, qui a conduit nos pas dans le pèlerinage de Saint-Lô et qui nous a autorisée à consulter les manuscrits de Feuillet.

M. le docteur R. Le Clerc, Président de la Société d'Archéologie de la Manche, qui a eu l'amabilité de nous prêter un chapitre de son manuscrit fait d'après le Journal inédit de Charles Feuillet des Pallières.

M. le Commandant Richard Octave-Feuillet, qui a bien

(1) *L'Entr'acte* du 6 déc. 1857, annonce au Vaudeville une « représentation extraordinaire des deux grands succès de l'année : *Dalila* et *Les Faux Bonshommes*. »

voulu nous confier la correspondance de son oncle, Eugène Feuillet.

M. A. Barthélemy, dont le zèle infatigable nous a valu la communication de nombreux documents précieux.

Enfin, à M. Daniel Mornet, professeur en Sorbonne, qui nous a suggéré le sujet de cette étude et qui nous a aidée de ses conseils éclairés, nous tenons à exprimer notre profonde reconnaissance.

CHAPITRE PREMIER

Octave Feuillet: L'homme et sa vie. - Les influences d'ordre physique et moral (1).

Octave Feuillet naquit à Saint-Lô le 11 août 1821. A cette époque, son père, M. Jacques Feuillet, était juge auditeur au Tribunal civil; au moment de la Révolution de 1830, il fut chef du parti libéral de la Manche; il devint ensuite Secrétaire Général et Conseiller de cette préfecture; selon Guizot, il eût été ministre « sans ses diables de nerfs » (2). Sa belle-fille, en faisant son portrait, signalera « sa belle intelligence, sa dignité, son honneur sans tache », mais elle parlera aussi de « sa sévérité, de cette autorité de souverain un peu tyrannique avec laquelle il avait toujours traité ses amis et ses enfants » (3). Aigri par la mort prématurée de sa femme, il se retira du monde et passa les dernières années de sa vie, cloué au lit par la goutte. Esprit voltairien, il se préparait à la mort par la philosophie. « Une femme intelligente, disait-il à sa belle-fille, ne doit pas s'astreindre à la pratique. Crois en Dieu, mais n'en mange pas » (4). A son petit-fils, il donnait cette bénédiction de philosophe: « Grandis, jouis de la vie et meurs quand tu ne seras plus heureux » (5). On voit maintenant à quelle source Octave Feuillet a puisé en rédigeant la lettre du comte de Camors à son fils: c'est très évidemment M. Jacques Feuillet, philosophe, qui en inspira l'entrée en matière :

(1) Sauf avis contraire nous sommes redevable, pour les renseignements contenus dans ce chapitre, aux deux volumes de M^{me} O. Feuillet: *Quelques Années de ma Vie* et *Souvenirs et Correspondances*; au *Feuillet intime*, du Docteur Le Clerc, et au *Discours de Réception à l'Académie Française*, de Loti.

(2) Loti, op. cit., pp. 12-13.

(3) M^{me} O. Feuillet, *Quelques Années de ma Vie*, p. 137.

(4) M^{me} O. Feuillet, *Journal inédit*, 1^{er} cahier, p. 125.

(5) M^{me} O. Feuillet, *Quelques Années de ma Vie*, p. 161.

Mon fils, la vie m'ennuie; je la quitte. La vraie supériorité de l'homme sur les créatures inertes ou passives qui l'entourent, c'est de pouvoir s'affranchir à son gré des servitudes fatales qu'on nomme les lois de la nature. L'homme peut, s'il veut, ne pas vieillir : le lion ne le peut pas. Méditez sur ce texte, toute force humaine est là (1).

et qui eût dit avec le comte :

Le matérialisme n'est une doctrine d'abrutissement que pour les sots ou pour les faibles; assurément je ne lis dans son code aucun des préceptes de la morale vulgaire, de ce que nos pères appelaient la vertu; mais j'y lis un grand mot qui peut suppléer à bien d'autres, l'honneur, c'est-à-dire l'estime de soi. Il est clair qu'un matérialiste ne peut être un saint; mais il peut être un gentilhomme, c'est quelque chose (2).

Enfin, c'est sans doute le partisan convaincu de Louis-Philippe, et l'ami de Guizot, qui se révèle à nous dans le passage suivant:

En politique, mon fils, vous n'ignorez pas que chacun a les principes de son tempérament. Les bilieux sont démagogues, les sanguins sont démocrates, et les nerveux sont aristocrates. Vous êtes à la fois sanguin et nerveux. C'est une belle constitution. Elle vous permet de choisir. Vous pouvez, par exemple, être aristocrate pour votre compte personnel et démocrate pour le compte d'autrui. Vous ne serez pas le seul (3).

Bourgeois de naissance, aristocrate par inclination, libéral en politique, disciple de Voltaire en philosophie, intelligent, autoritaire, nerveux, tel, enfin, semble avoir été le père d'Octave Feuillet.

Quant à M^{me} Jacques Feuillet, on est obligé, à défaut de documents plus exacts, de chercher son portrait dans les fictions de son fils. Or, c'est, de toute évidence, dans les *Amours de Philippe* qu'Octave Feuillet s'est livré le plus au public: on retrouve dans ce roman, non seulement son portrait, mais

(1) *M. de Camors*, p. 4.

(2) *Ibid.*, p. 6.

(3) *Ibid.*, p. 7.

encore le récit de sa vie de jeunesse (1). Rappelons donc ce qu'il dit de la mère de son héros: elle avait été « une sainte » (2); elle avait légué à Philippe « une sensibilité nerveuse un peu exaltée » (3) et « un esprit un peu romanesque » (4). Il semble qu'on puisse voir dans ce portrait effacé les traits de la femme qui fut tant regrettée par M. Feuillet. Comme M^{me} de Boisvilliers, la mère d'Octave Feuillet mourut jeune, emportée par une phtisie pulmonaire en 1835 à l'âge de trente-neuf ans (5).

Le veuf partagea la responsabilité d'élever ses enfants : Eugène, Octave, Anna et Paul, avec quatre domestiques et un frère vieux garçon, M. Charles Feuillet. Lorsque la jeune M^{me} Octave Feuillet viendra s'installer dans le sombre hôtel de la rue Torteron en 1851, l'oncle sera infirme comme le beau-père. « C'était, dit Pierre Loti, une sorte d'hôte mystérieux qu'on ne voyait qu'à certains repas; il apparaissait alors, sanglé militairement dans une robe de chambre, traînant avec peine ses jambes raidies et se plaignant de tout, de ses douleurs, de son neveu et de la cuisine » (6). M. Charles Feuillet était un admirateur de Napoléon; il avait fait toutes les guerres de l'Empire et aimait à parler de ses aventures; il en a même fait le récit dans un journal (7), où il a raconté aussi les scandales de la haute société normande, et noté au jour le jour les moindres événements de la vie de famille. Ne serait-ce pas lui qui a inspiré les nombreux journaux où se sont épanchés à leur tour les héros et les héroïnes de son

(1) Après ses succès scolaires à Louis-le-Grand, Philippe, pour plaire à son père, s'inscrit à la Faculté de Droit. Ses études achevées, il doit retourner à Boisvilliers pour y vivre près de son père. Il redoute ce retour au foyer familial, car il se croit une vocation de poète et ambitionne une carrière dramatique. Aussi, tout en faisant son droit avec nonchalance, trouve-t-il le moyen « d'enrichir secrètement la littérature française d'un assez grand nombre de productions jusqu'alors inédites » (voir p. 43). Son père, qui le croit plongé dans ses études, apprend donc un jour qu'on va jouer à Paris un drame écrit par son fils, drame mérovingien en cinq actes en vers. La pièce est sifflée. Pour ce qui regarde les « amours » de Philippe, il y entre sans doute une bonne part de fiction ; mais ensuite le héros de Feuillet, comme l'auteur lui-même, rentre au pays natal et y épouse sa cousine.

(2) Page 34.

(3) Page 9.

(4) Page 34.

(5) Ms. du Docteur Le Clerc, d'après le *Journal inédit* de Charles Feuillet, notes du mois de septembre 1835.

(6) Op. cit., p. 19.

(7) Ce journal est entre les mains du Docteur Le Clerc, de Saint-Lô.

neveu? Ajoutons, pour achever de le peindre, qu'il avait un faible pour la particule, car il se faisait appeler M. des Pallières.

*
**

Maintenant on peut s'imaginer un peu la vie du jeune Octave Feuillet dans ce milieu de bourgeois cultivés et aisés, entre un père affectueux mais autoritaire et irritable, une mère délicate et sensible, et un oncle qui exaltait sa jeune imagination par le récit des campagnes napoléoniennes dans la lointaine Russie. Il fréquentait alors le petit collège de sa ville natale et y faisait de bonnes études. Mais ses succès étaient parfois remportés péniblement et ce n'est pas une jeunesse insouciante que menait le collégien, car il avait malheureusement hérité de la sensibilité de sa mère et de l'extrême nervosité de son père. Tout enfant, il en présentait les signes: c'était une « petite sensitive, souffrant vaguement de tout, inquiet de l'inconnu de la vie, et attaché étrangement à la vieille maison paternelle » (1). Un jour, saisi d'un scrupule de conscience parce qu'il avait blessé son frère Eugène à la tête avec une boule de neige contenant un caillou, il était parti de la maison, son paquet sous le bras, pour aller expier son crime à la Trappe. La mort de sa mère, survenant dans sa quinzième année, causera à l'adolescent sensible un terrible ébranlement. Obligé, aussitôt après, de partir pour le collège parisien, il sera pris d'une fièvre lente qui menacera de l'emporter à son tour.

La sensiblerie malade d'Octave Feuillet ne fera que croître avec les années. En 1846, son oncle parle de ses « appréhensions nerveuses » (2), et cinq ans plus tard, il apparaît à sa fiancée sous les traits que voici :

C'était un poète et un joli garçon, grand, mince, plein de race. Il avait une belle et riche nature, un cœur rempli d'exquises délicatesses, mais un caractère sombre, étrange, des nerfs à fleur de peau. Il ne pouvait voyager seul. Il se trouvait mal quand il y avait plus de vingt personnes dans un appartement. Il avait des spasmes quand on le regardait manger... (3).

(1) Loti, op. cit., p. 13.

(2) Ms. de Le Clerc, cit., note du 8 juin.

(3) *Journal inédit* de M^{me} O. Feuillet, 1^{er} cahier, p. 96.

Redoutant pour ses nerfs la trépidation du chemin de fer, il fait son voyage de noces dans la vieille berline de son père. Sa femme se dévouera pour lui assurer le calme dont il a un besoin physique aussi bien qu'un besoin moral. Aux Palliers, elle accourra au son de sa cloche d'alarme pour chasser les vaches qui mugissent dans les prés, les chiens qui aboient dans le voisinage, les polissons qui jouent au bouchon sous ses fenêtres. A Paris, elle déménagera continuellement pour le faire échapper aux cris des rues et au bruit des omnibus, ou encore, elle louera non seulement l'appartement situé au-dessus du sien, mais la boutique située au-dessous, afin de lui assurer un cabinet de travail aux murs absolument muets (1). Enfin, il est évident qu'Octave Feuillet fut ce qu'on appelle aujourd'hui un neurasthénique, ou, comme disent les psychiatres, un anxieux.

Il dut à cette nervosité une partie de son talent, car c'est grâce à elle qu'il put pénétrer plus avant que l'homme ne le fait d'ordinaire dans le cœur de la femme, et surtout de la femme du monde. Mais elle fut souvent aussi un obstacle au succès, car la défiance de soi-même qu'elle engendrait, lui fit connaître à l'endroit de son travail des affaissements qui lui rendaient extrêmement pénible tout effort cérébral. Il s'en plaint dans une lettre (2) adressée à Buloz, le 5 mars 1857 :

Je suis frappé, mon cher Monsieur, de la pénible conviction que ma carrière littéraire..., est désormais finie, avec ma jeunesse. J'aurai été un de ces arbres qui donnent des promesses, puis qui s'effritent et s'étiolent. Seulement, plus malheureux que ces arbres, je sens ma misère. Cette conviction n'est pas, soyez-en sûr, une pure chimère de mon imagination : elle repose sur des faits trop réels, et en particulier sur une difficulté de travail, qui a toujours été grande pour moi, mais qui depuis quelque temps tourne à l'impuissance.

et plus loin :

Vous me parlez du *Courrier de Crimée* (3) : j'y travaille uniquement, exclusivement depuis mon retour ici. Savez-vous ce que j'ai écrit de définitif ? Cinq pages environ. Tout le reste est du

(1) Meyer : *Ce que mes yeux ont vu*, p. 283.

(2) Lettre trouvée parmi les Ms. de Saint-Lô.

(3) Ce *Courrier de Crimée* ne fut apparemment jamais achevé ; il en existe quelques pages parmi les Ms. de Saint-Lô.

gâchis jeté à droite et à gauche sur des paperasses infinies et inutiles. C'est cette dernière épreuve en particulier qui m'a consterné. C'est là qu'il m'a vraiment semblé voir se tourner en impuissance absolue ma difficulté de travail. J'ai une peine énorme à ordonner mes idées, et une peine insurmontable à les exprimer. J'ai essayé de me persuader que cela tenait au sujet, qui peut-être n'était point dans mes cordes. Je l'ai plus d'une fois abandonné, pour chercher quelque'autre donnée. Mais ne trouvant rien, je suis revenu de désespoir à ce *Courrier* auquel je travaille quelquefois trois jours de suite sans avancer d'une ligne, avec une sorte d'idiotisme obstiné.

La gloire dramatique fut pour Octave Feuillet un long supplice: avant l'épreuve il se tourmentait et redoutait l'échec, puis le lendemain des premières représentations, il était bouleversé par la lecture de la presse, car les bons articles ne parvenaient pas à lui faire oublier les mauvais. Sa femme raconte qu'un article particulièrement malveillant de Janin (1) l'affecta à ce point qu'on le crut pendant quelque temps atteint d'une maladie de cœur (2).

Connaissant un peu, à présent, l'homme et son milieu familial, nous commençons à nous expliquer les trois traits dominants que révèle son œuvre, à savoir son tour d'esprit romanesque, son faible pour les élégances mondaines, son inquiétude au sujet d'une éthique personnelle. N'avons-nous pas deviné l'âme romanesque de M^{me} Jacques Feuillet et le penchant aristocratique de l'oncle des Pallières? N'avons-nous pas vu chez M. Jacques Feuillet aussi ces mêmes allures hautaines de grand seigneur? Enfin, n'avons-nous pas entendu dans la bouche de celui-ci les froides maximes de la philosophie voltairienne? Pour ce qui regarde cette philosophie, elle avait dû jeter le désarroi dans le cœur sensible d'Octave Feuillet, épris de beauté et d'idéal. Elevé dans la religion catholique par sa mère, il avait peut-être, comme son héroïne Sibylle, été froissé et ébranlé dans sa foi par certaines pratiques de l'église, mais il ne pouvait pas davantage s'accommoder d'une philosophie matérialiste. De là son inquiétude au sujet d'une règle de conduite dans la vie. Tirailé entre la religion de sa mère et la philosophie de son

(1) Feuilleton sur *Péril en la demeure*, *Débats*, 23 avril 1855.

(2) *Quelques Années de ma Vie*, p. 268.

père, il semble avoir gardé de l'une un vague spiritualisme et de l'autre le culte de cet honneur de gentilhomme prôné par le comte de Camors, porte-parole de M. Jacques Feuillet. Pour en venir à se faire, dans *l'Histoire de Sibylle*, l'ardent apôtre du mariage chrétien, il devra subir l'influence d'une autre femme croyante, la compagne de sa vie. Celle-ci, nous allons le voir, encouragera aussi son esprit romanesque et ses goûts aristocratiques.

*
**

M^{me} Octave Feuillet, dira de son père, M. Ernest Dubois, maire de Saint-Lô, qu'il dépensait beaucoup d'argent, qu'il avait « trop de chevaux, trop de luxe dans ses livrées », et qu'il « courait trop le monde » (1). Quant à M^{me} Dubois, née Le Conte de Sainte-Suzanne, elle était alliée aux vieux noms du pays, aux Laval, aux Dangy, aux Beaufremont. Elle aussi aimait la vie mondaine, se mettait avec élégance et allait au bal en chaise à porteurs. La jeune Valérie avait donc reçu l'éducation plutôt indulgente des milieux mondains : comme les héroïnes des romans de Feuillet, elle aimait le bal, montait à cheval avec élégance, mais ne savait que peu de chose du commun de l'existence. Elle était donc toute prédisposée à encourager les goûts aristocratiques de son mari. Combien aussi elle était prête à comprendre son esprit romanesque, elle, qui avait entrevu dans ses rêves de jeune fille les joies divines du mariage et souhaité de s'y préparer par une journée de retraite et de silence, elle, qui aurait voulu s'enfermer « dans un oratoire, à l'ombre d'épais vitraux, et, là, attendre l'heure des solennels serments » (2). Comme les héroïnes de son mari, elle en connaîtra les déceptions et les racontera dans un journal ; puis, lorsqu'il ne sera plus, elle écrira des romans à son tour et continuera, en renchérissant, le genre romanesque qu'il avait illustré. C'est en lisant ses romans à elle qu'on comprend pourquoi son mari n'a cessé d'affectionner les vieux châteaux, les parcs solitaires, les bois mélancoliques bordés de ruines. Elle connaissait les uns pour y avoir vécu, les autres pour s'y être promenée en lisant les romans de Walter Scott, et pour y avoir vu défiler dans ses

(1) *Quelques Années de ma Vie*, p. 18.

(2) *Ibid.*, p. 142.

rêveries l'arrière-garde de la chevalerie. C'est encore elle, enfin, qui a inspiré la thèse religieuse qui, à partir des *Scènes et Proverbes*, fait le fond de l'œuvre d'Octave Feuillet. Elevée dans le sein de l'église, l'aimant encore en mystique grâce à son tempérament romanesque, elle fut à un moment ébranlée dans sa foi par ses conversations religieuses avec son beau-père; mais la naissance de son premier fils la ramena à ses croyances (1), et elle fut pendant le reste de sa vie, malgré ses goûts mondains, une catholique pratiquante et sincère. C'est grâce à l'intimité morale de cette femme croyante qu'Octave Feuillet a fini par se persuader que seuls la morale chrétienne et le mariage chrétien pouvaient assurer le bonheur de l'homme et le salut de l'institution sociale.

*
**

Octave Feuillet avait quitté Saint-Lô en octobre 1835 (2) pour aller achever ses études à Paris au Collège Louis-le-Grand. Là il travailla consciencieusement et remporta de nombreux prix, se distinguant surtout en discours français, en version latine et en version grecque; mais ce n'est pas sans peine qu'il fut reçu au baccalauréat en octobre 1842 (3), car il avait eu un zéro en mathématiques. Dans *M. de Camors*, il dira l'influence morale de ce séjour au collège parisien :

Ces vieilles prisons classiques, avoue-t-il, ont du bon : la saine discipline du cloître, le contact habituel de cœurs chauds et entiers, la longue familiarité des belles œuvres, des intelligences viriles et des grandes âmes antiques, tout cela ne donne pas sans doute une règle morale très précise; mais tout cela inspire un certain sentiment idéal de la vie et du devoir qui a sa valeur (4).

Son père le destinait à la diplomatie et, pour le préparer à cette carrière, il exigea ensuite qu'il s'inscrivît à la Faculté de Droit. Mais, comme son Philippe de Boisvilliers, « ses succès scolaires, ses essais poétiques admirés de ses camarades

(1) Mme O. Feuillet, *Journal inédit*, 1^{er} cahier, p. 125 et suite.

(2) C'est le Ms. de Le Clerc, cit., qui nous permet de préciser la date. Note du 5 octobre 1835.

(3) *Ibid.*, note du 25 octobre 1842.

(4) *M. de Camors*, p. 36.

lui avaient monté la tête » (1). Il se croyait une vocation de littérateur et, comme Philippe encore, entre tous les genres littéraires, c'est la littérature dramatique qui l'attirait particulièrement. Jeune collégien à Saint-Lô, il avait organisé une troupe qui donnait ses représentations dans la cave d'un M. Tréfeu; et, concentrant son juvénile enthousiasme sur l'acteur qui incarnait ses héros préférés, il avait admiré Bocage et son art avant même de les connaître (2). « Il aimait le théâtre pour ses affabulations romanesques et romantiques... C'est autour de ces mondes fictifs qu'il tournoyait comme un pauvre papillon, fasciné par les lumières, jusqu'à ce qu'un jour, il s'y brûlât les ailes » (3). Il suivit donc son cours de droit pour obéir à son père, mais sans enthousiasme; puis, un jour, les rêves l'emportant sur le devoir filial, il alla à Saint-Lô annoncer à M. Feuillet qu'il abandonnait ses études pour s'engager dans la carrière d'homme de lettres. Il est probable que le père n'accueillit pas cette décision avec enthousiasme, mais il ne semble pas qu'elle ait été suivie d'une brouille de très longue durée (4), car à partir de l'été de 1844, l'oncle des Pallières note régulièrement dans son journal les arrivées en vacances de son neveu. Celui-ci, d'ailleurs, dira lui-même que son père ne contraria ses goûts littéraires que « dans la mesure d'une prudence légitime et toujours sous la forme la plus affectueuse » (5).

Octave Feuillet connut toutefois pendant quelques années une vie assez restreinte, et fut très heureux d'accepter le gîte que lui offrait Paul Bocage chez ses parents, qui tenaient une épicerie rue Saint-Jacques (6). Il s'était lié avec le jeune Bocage au collège justement parce qu'il était le neveu de l'acteur (7). Le fils de l'épicier était d'ailleurs un charmant garçon et le fils du Secrétaire Général de la Manche ne dérogeait point à ses goûts raffinés en le choisissant comme ami.

(1) *Les Amours de Philippe*, p. 18.

(2) Voir notre Chapitre II.

(3) Hoche : *Les Parisiens chez eux*, p. 295.

(4) D'après Loti, Feuillet fut privé de sa pension et vécut dans la misère pendant trois ans (Op. cit., p. 15). Selon M^{me} O. Feuillet, M. Feuillet refusa, pendant ces années, de recevoir son fils et ne s'attendrit qu'après les premiers succès. (*Quelques Années de ma Vie*, pp. 134-135).

(5) Lettre à un biographe, s. d., publiée par d'Heylli, dans son *Journal intime de la Comédie Française*; note, p. 93.

(6) *Feuillet raconté par lui-même, Gaulois*, 30 décembre 1890.

(7) Hoche, op. cit., p. 295.

Lors d'une visite du jeune Bocage à Saint-Lô en septembre 1844, l'oncle des Pallières trace de lui le portrait que voici :

M. Bocage est un jeune homme de vingt-et-un ans, petit de taille et faible de complexion; il a le teint pâle, l'œil noir, le regard doux et fin;... on ne peut lui refuser une bonne tenue, un air distingué, un organe flatteur, et j'ajouterai qu'il parle et s'exprime en homme instruit et bien élevé. Certes, on ne le prendrait pas pour le fils d'un épicier. Je m'étais habitué à le voir, je l'ai vu partir avec peine; il est du petit nombre de gens auxquels on s'attache tout de suite et qu'on ne perd jamais sans regret (1).

Octave Feuillet fit donc « popote » (2) avec le père Bocage, mangea les délicieuses pommes frites de la mère Bocage, collabora avec le fils et connut enfin l'acteur. Nous verrons, en suivant l'histoire de cette collaboration, la part qu'y eut l'interprète d'Antony.

Notons ici que dans ce milieu Bocage, le jeune Feuillet ne pouvait échapper à la contagion républicaine. De nombreuses lettres (3) adressées à l'acteur aux environs de 1848, attestent combien il s'intéressa à la chose publique. Mais lorsque Bocage, qui est un exemple admirable de l'esprit rêveur et peu pratique qui présida à la formation de la Seconde République (4), voulut faire nommer son protégé préfet de la Manche, celui-ci eut le bon sens de refuser. Nous reproduisons à l'Appendice A la lettre où Feuillet explique à l'oncle par la voie du neveu, les raisons de ce refus.

Malgré ses préoccupations politiques et littéraires, le jeune Saint-Lois trouve aussi le temps de s'amuser. Pour se griser de faste et d'élégance, il court aux défilés militaires et aux bals masqués de l'Opéra. Il fréquente aussi un peu les coulisses, car lors des représentations de *Dalila*, Eugène Feuillet, en parlant de la protagoniste Mademoiselle Fargueil, fera

(1) Ms. de Le Clerc cit., note du 15 septembre 1844.

(2) « Nous faisons popote avec lui. Quand je dis faire popote, je ferais mieux de dire que nous partagions ses repas.... Vous comprenez, mon père ne me donnait que 200 francs par mois, et ce n'était pas trop pour vivre; aussi je profitais de la bonté du père Bocage pour ne pas le payer. » (*Gaulois*, 30 décembre 1890, *Feuillet raconté par lui-même*).

(3) Lettres inédites à Bocage, Collection Lovenjoul, D. 716, Fol. 1-66.

(4) Voir la lettre adressée par Bocage à Lamartine, avant de poser sa candidature dans le département de la Seine: *Le citoyen Bocage, artiste dramatique, au citoyen Lamartine*, 12 avril 1848, Paris, s. d., in-8, faussement attribuée dans le catalogue de la Bibliothèque Nationale à Paul Bocage.

allusion à l'ancienne passion de celle-ci pour son frère (1). Enfin, le débutant en lettres fait son apprentissage à la vie d'artiste, et il ne tarde pas à en ressentir un profond dégoût. Il se réfugie alors à Saint-Lô et il écrit à l'acteur Bocage :

Après votre lettre gracieuse et bonne, après vos invitations si pressantes, et toutes vos charmantes caresses, j'éprouve un embarras véritable à vous confesser le dessein que j'ai formé de passer l'hiver ici. Des raisons capitales m'y déterminent, d'abord la santé de mon père qui est affligeante, ensuite le dégoût insurmontable que je sens dans l'âme pour votre grande ville, l'ennui d'y retrouver les traces fraîches encore d'entraînements misérables, le sentiment de lassitude qu'ils m'ont laissé. Je vous dis tout ce qu'il y a : n'y cherchez rien de plus, si vous ne voulez pas me mortifier injustement. Je n'ai pas quitté Paris, sans avoir rompu complètement sans aucun regret, mais non sans quelques remords, des liens de jeunesse, de folie. Je n'ai fait, depuis que je suis ici, que me féliciter d'avoir vu finir promptement du moins un enfantillage dangereux. Quoiqu'il en soit, j'attribue en partie à cet humiliant souvenir la répugnance que je sens à rentrer dès à présent dans une vie dont j'ai sondé les abîmes et dont j'ai touché la fange. Ce n'est pas crainte d'y retomber, je m'en flatte. C'est ce que je vous dis, et voilà tout (2).

*
**

C'est en 1849 (3) qu'Octave Feuillet rentre à Saint-Lô. Il va y rester jusqu'à la mort de son père en 1858. Au printemps de 1851, il épouse sa cousine Valérie Dubois. Celle-ci se dévoue pour soigner les deux malades de l'hôtel de la rue Torteron et pour créer dans la demeure maussade l'atmosphère sereine dont son mari a tant besoin pour travailler. Ce nerveux peut écrire à Bocage : « ...Quand on se trouve au milieu d'une famille comme la mienne, quand on respire cette atmosphère honnête et saine, il y a de l'étonnement,

(1) Lettre à Octave Feuillet, juin 1857, citée par Bordeaux, (*La Jeunesse d'Octave Feuillet*, p. 179).

(2) Lettre, s. d. (1849), Collection Lovenjoul, D. 716, Fol. 54.

(3) Une lettre d'Eugène Feuillet à son frère, datée du 19 novembre 1849, laisse deviner qu'Octave vient de se décider à rester à Saint-Lô et que le frère aîné s'occupe de ses affaires à Paris.

de la stupeur à se rappeler certains milieux où l'on a pu vivre et se plaire... » (1).

Mais même la riante Valérie ne parviendra pas à égayer pour longtemps le sombre hôtel. L'état de M. Jacques Feuillet s'aggrave; il lui faut pour sa goutte et ses nerfs le silence du cloître; il finit par avoir une telle foi en la prétendue science médicale de son fils, qu'il ne peut plus se passer de lui et qu'il l'appelle à toutes les heures du jour et de la nuit pour se faire tâter le pouls. Quant à l'oncle des Pallières, qui souffre d'une maladie d'estomac, il lui faut sa bouillie avant sept heures du matin, et seule sa nièce sait la lui faire à son goût. Lorsqu'il meurt en 1853, il est remplacé dans le vieil hôtel par le cadet de la famille, Paul. Mais sa présence n'apporte pas la joie dans la maison — au contraire. « Déjà empreint de l'originalité de la famille » (2), ce jeune homme aimé la solitude et on ne le voit qu'aux heures des repas ou à la nuit tombante, lorsqu'il arpente, en fumant sa pipe, le promenoir qui domine le jardin (3). Enfin, M. Feuillet, devenant de plus en plus excentrique, refuse de recevoir ses enfants. C'est à cette époque qu'Octave Feuillet se plaint à Buloz de l'existence qu'il mène :

Je veux vous dire, raconte-t-il..., que mon père, par un triste effet de son mal, ne nous voit plus depuis longtemps ma femme et moi; nous n'avons des relations que par l'ambassade des domestiques. Cependant nous vivons dans la même maison; j'administre l'intérieur et l'extérieur pour mon père et pour toute la famille. Je ne sers plus ici qu'à cela, puisque mon père ne me voit plus. Quand je sors de ce milieu intime, c'est pour trouver au dehors la vie mondaine dans ce qu'elle a de plus sottement assujettissant, de plus vulgaire et de plus plat. Voilà mes distractions, et elles m'achèvent (4).

Octave Feuillet apprend donc que « le bonheur parfait n'est pas plus au village qu'à la ville » (5). On ne s'étonne pas alors que la veine qu'il a exploitée dans la *Partie de dames*, la *Clef d'or*, le *Village*, qui respirent les joies paisibles

(1) Lettre inédite, s. d., Collection Lovenjoul, D. 716, Fol. 64.

(2) Mme O. Feuillet, *Journal inédit*, 1^{er} cahier, p. 132.

(3) *Id.*, *ibid.*

(4) Brouillon de lettre, 5 mars 1857.

(5) Lettre inédite à Bocage, s. d., Coll. Lovenjoul, D. 716, Fol. 59.

du foyer et de la province, se soit vite épuisée, et qu'il se soit mis à peindre par intuition les élégances mondaines d'autant plus tentantes qu'elles étaient plus éloignées. Dans son cabinet de travail, horrible pièce au-dessus de la remise, qu'il avait choisie pour y trouver plus de repos, devant ces murs blanchis à la chaux, il n'était pas facile de rêver des élégances mondaines, et il s'en plaignait amèrement: « Je sens, disait-il, que pour me donner de l'inspiration, que pour bien peindre mes héroïnes, il me faudrait vivre sous des tentures de satin » (1). Le succès ne le rassurait point, la gloire ne le rendait point heureux. « Il prenait en horreur la province, sa maison, ce beau pays qu'il avait tant aimé, dit sa femme. Je tâchais de remonter son courage mais je sentais que le mien me faisait aussi défaut. Que faire d'ailleurs pour distraire et pour fortifier une nature semblable à celle de mon mari. Tout ce qui amusait ou calmait les autres lui était antipathique. Il voulait la solitude, le silence, la contemplation de sa douleur » (2).

Pendant ces années, la pêche à la ligne dans la Vire, les rares séjours à Paris et deux ou trois voyages en Bretagne pour y puiser de l'inspiration pour ses romans, sont les seules distractions qui lui fournissent la détente dont il a tant besoin. Dans son travail il a les précieux encouragements des deux esprits intelligents que sont sa femme et sa belle-mère. Il aime surtout à lire ses œuvres devant M^{me} Dubois, « dont l'âme exaltée était pour lui un soutien » (3). Mais le jugement du père, qu'il faut affronter ensuite est toujours sévère: après la lecture du *Village*, il conseille à son fils de brûler le manuscrit, et il faut les protestations énergiques des deux femmes pour que le proverbe échappe à ce sort.

Il est probable qu'Octave Feuillet n'eût pu persévérer dans sa carrière à cette époque sans l'appui moral et les services matériels de son frère Eugène. Pendant qu'Octave se dévoue pour soigner le malade à Saint-Lô, le frère aîné, employé au ministère des Finances, se démène à Paris pour assurer la gloire de son cadet. Il le représente à la *Revue des Deux-Mondes*, chez Lévy et auprès des directeurs de théâtre, des

(1) M^{me} O. Feuillet, *Quelques Années de ma Vie*, p. 154.

(2) M^{me} O. Feuillet, *Journal inédit*, 1^{er} cahier, p. 133.

(3) M^{me} O. Feuillet, *Quelques Années de ma Vie*, p. 165.

artistes, des agences dramatiques. Avec sa bonne humeur, son naturel gai et franc, il réussit mieux que ne l'eût fait son cadet timide et ombrageux. C'est grâce à lui que le nom d'Octave reparait sur les affiches parisiennes et qu'il est applaudi successivement au Gymnase, à la Comédie-Française et au Vaudeville. Sa correspondance avec Saint-Lô, qui va de l'automne de 1849 au printemps de 1858 et qui est remplie de détails pittoresques sur les démarches qu'il s'imposa pour faire parvenir son frère devant le public, témoigne de son adresse, de sa vaillance, de son énergie; elle témoigne aussi d'un dévouement fort rare entre frères. Tantôt ce sont des louanges enthousiastes qui doivent remonter le courage du nerveux qui redoute toujours l'échec : tantôt ce sont des conseils donnés avec tant de tact que même la sensibilité d'Octave ne peut s'en effaroucher, conseils, d'ailleurs, qui sont de la bonne critique. Il semble, enfin, qu'Eugène Feuillet ait été pour beaucoup dans le succès de son frère à cette époque.

*
**

Au printemps de 1858, la mort de M. Jacques Feuillet rend la liberté à Octave, qui ne tarde pas à partir pour Paris, où il s'installe avec sa femme et ses deux fils. *Le Roman d'un jeune homme pauvre* vient de fonder définitivement sa réputation et lui ouvre à deux battants les portes des salons parisiens, où, d'ailleurs, son nom est déjà connu grâce au succès qu'y ont eu ses proverbes. A partir de la représentation du *Roman d'un jeune homme pauvre* à Compiègne, il devient un des hôtes réguliers des fameuses séries. On le voit aussi aux grands bals et aux diners des Tuileries et même aux lundis de l'Impératrice (1). « Mon mari, dit M^{me} Feuillet, allait toujours beaucoup dans le monde tout en se plaignant d'y aller. Moi je l'y suivais en ne me plaignant pas, car j'aimais follement le monde » (2). Et elle décrit les toilettes qu'elle s'est fait faire chez Worth pour son premier dîner aux Tuileries et pour le bal donné par leurs Majestés à l'Hôtel de la duchesse d'Albe (3).

(1) Houssaye, *Confessions*, V, p. 207.

(2) *Quelques Années de ma Vie*, p. 194.

(3) *Ibid.*, pp. 199 et 207.

Le romancier jouit encore de la faveur des grandes dames du monde officiel: Mesdames de Metternich, de Pourtalès, de Persigny, Walewska et tout cet essaim de jolies femmes qui font le charme des charades et des tableaux vivants qu'il aide à organiser pour amuser les hôtes de Compiègne. Comme rivaux dans ces jeux, il a non seulement des hommes de lettres, mais les plus hautes personnalités du gouvernement, du corps diplomatique, de l'armée: le duc de Morny, le prince de Metternich, le marquis de Massa. « Mais le maître de tous par le talent, la distinction, l'esprit, par l'agrément des relations, par une causerie charmante, en même temps que par une attitude pleine de tact et de dignité, ce fut Octave Feuillet... » (1).

Les Feuillet vont aussi beaucoup chez la princesse Mathilde, qui les reçoit « avec une affectueuse bonté » (2). En 1862, elle met en mouvement tous ses amis de l'Académie (3) pour assurer l'élection de l'auteur du *Roman d'un jeune homme pauvre*; et en 1867, lorsque M^{me} Feuillet lui avoue que son mari a des soucis d'argent, la princesse le fait nommer bibliothécaire de Fontainebleau (4).

Avant même de partager l'intimité des souverains à Fontainebleau, — l'Empereur lui fait prendre ses repas à la table impériale —, Octave Feuillet s'attache sincèrement à eux, et lorsqu'il voit le « char de l'Etat » (5) faire fausse route, il s'inquiète. « Le jour où l'Empereur aura décentralisé la France, œuvre essentiellement libérale et démocratique contre laquelle toutes les oppositions useront leurs dents, l'Empereur sera assis sur un trône d'une base immense » (6), écrit-il dans une lettre qu'il n'a pas le courage d'envoyer, mais que sa femme a conservée. Mais ce problème de la décentralisation de la France lui tient au cœur à cette époque.

(1) M^{me} Carette, *Souvenirs intimes de la Cour des Tuileries*, III, 230.

(2) M^{me} O. Feuillet, *Quelques Années de ma Vie*, p. 195.

(3) Jacques de la Faye, *La Princesse Mathilde*, p. 136. Camille Doucet, Joseph Autran et Cuvillier-Fleury se disputèrent le fauteuil de Scribe à la première séance. Aucun des immortels n'avait voulu abandonner son candidat. « Octave Feuillet bénéficia de ce manque d'accord et, à la séance suivante, il fut élu à une grande majorité. » *Id.*, *ibid.* Voir la lettre de Feuillet à Sainte-Beuve, appendice B.

(4) M^{me} O. Feuillet, *Journal inédit*, 1^{er} cahier, pp. 359 et 360. Son titre exact était Bibliothécaire des Palais Impériaux.

(5) M^{me} O. Feuillet, *Souvenirs et Correspondances*, p. 24.

(6) *Ibid.*, pp. 25-27, et Lumbroso, *Deux lettres historiques*.

Dans *Monsieur de Camors*, il fait le portrait d'un vieillard, M. Des Rameures, qui n'a pas mis les pieds à Paris depuis 1825 parce qu'il ne peut lui pardonner son « insolente suprématie » (1) à l'égard du reste de la France. Feuillet finit donc par composer une seconde lettre qu'il envoie à l'Empereur le 19 janvier 1867. On y lit : « Il est difficile que l'Empereur se rende un compte exact de l'état d'inertie mortelle où la province est tombée par l'effet de la centralisation. La France tout entière n'est plus que le faubourg servile de Paris » (2). L'Empereur remercie l'écrivain dans une lettre datée du 24 février 1867 (3).

Après la chute de l'Empire, Octave Feuillet n'oubliera pas ses maîtres : il ira leur rendre visite en Angleterre et, lorsque M. Jules Simon lui offrira sous la République son ancienne situation de bibliothécaire à Fontainebleau, il répondra :

Je ne saurais attendre ni accepter aucun avantage d'un gouvernement qui succède à celui que j'ai servi. Mes sentiments n'ont pu varier, et je veux continuer à mériter les vôtres. En me rendant la pension que je vous avais remise, vous avez cédé à un mouvement de sympathie qui m'honore et me touche vivement, mais vous m'estimez mieux de la refuser. Vous ne verrez d'ailleurs dans ce refus, j'en suis sûr, que ce qui s'y trouve : un acte de dignité envers moi-même et de convenance à l'égard du malheur (4).

La familiarité de la cour et des salons parisiens a laissé son empreinte sur le talent d'Octave Feuillet. Ayant goûté des élégances mondaines, il s'attache de plus en plus à ce milieu factice dont il avait essayé de peindre les raffinements et d'imiter le hautain persiflage dans sa chambre d'étudiant à Saint-Lô. Mais il découvre que la réalité est moins belle qu'il ne l'avait imaginé, et il perd son premier optimisme. Il prend un ton plus âpre et peint des passions plus fortes. On voit désormais dans sa galerie de femmes, à côté de la femme douce, vertueuse et incomprise, la femme fatale et la femme perverse, le monstre et le sphynx : M^{me} de Campvallon, Julia

(1) *M. de Camors*, p. 130.

(2) M^{me} O. Feuillet, *Souvenirs et Correspondances*, p. 28.

(3) *Ibid.*, p. 32.

(4) Loti, *op. cit.*, p. 44.

de Trécœur, la baronne de Maurescamp, Blanche de Chelles. Cependant, fidèle à la réputation qu'il s'est faite d'être l'avocat des femmes, dans leur chute, voire dans leur crime, il trouve moyen de les excuser. Ce sentiment féministe fit sourire un jour les académiciens en train de travailler au dictionnaire, raconte Chambrier: « Camille Doucet, secrétaire perpétuel, expliquait que vache se dit d'une femme qui a vieilli. « Elle est vache ». L'exemple fit bondir Octave Feuillet. — Nous n'allons pas contresigner cette grossièreté. — Mais, reprit Camille Doucet, Charles Nodier n'a pas jugé cela grossier. — Tant pis pour Charles Nodier, dit sèchement Octave Feuillet, qui réussit à faire effacer cette déplaisante définition » (1).

*
**

Mais au milieu de cette vie mondaine qu'il avait si ardemment souhaité de connaître, ce nerveux ne tarde pas à soupirer après le calme de la campagne. La mort de son fils aîné en 1859, l'a d'ailleurs beaucoup attristé et vieilli. « J'ai voulu voir, j'ai vu! écrit-il à sa femme. La vie de Paris ne me donne rien de plus dans cet ordre de satisfactions dont on se lasse si vite, mais qu'on veut irrésistiblement connaître dès qu'on est né pour les connaître » (2). Dès l'automne de 1861, on le revoit donc dans sa Normandie, où il s'achète aux abords de Saint-Lô une propriété qu'il appelle les Palliers. Pour s'assurer le calme, il s'aménage un cabinet de travail dans une chaumière située au milieu d'un verger à quelques pas de l'habitation commune. C'est ce « Bocal », comme il appelle sa retraite, qui est le berceau de *l'Histoire de Sibylle*, de *Montjoye*, de *M. de Camors* et de plusieurs autres œuvres qui ajoutent considérablement à sa réputation. Son élection à l'Académie et la naissance de Richard apportent la joie au foyer. D'ailleurs, la vie des Palliers est bien plus gaie que ne l'avait été celle du sombre hôtel de son père; on y donne des soirées musicales, on y joue la comédie. Malheureusement avec sa nature mélancolique et ombrageuse, le bonheur ne dure qu'un instant; les doutes et les découragements renaissent. Alors il se replonge dans le tourbillon parisien; une

(1) Chambrier, *La Cour et la Société du Second Empire*, II, 145.

(2) Lettre, s. d., dans M^{me} O. Feuillet, *Quelques Années de ma Vie*, p. 245.

fois là, il rêve des Palliers. Il partage ainsi son temps entre la province, la ville et la cour, mais il n'a plus de goût à rien. Les honneurs lui pèsent. « On l'invite à la cour, dit sa femme, c'était mortel ! On ne l'invitait point, c'était dur d'être oublié » (1).

Et puis survient la guerre. Malgré sa faible santé, Octave Feuillet fait la campagne aux environs de Saint-Lô. La défaite de son pays et la chute des souverains qu'il a tant aimés le remplissent d'amertume. Il s'attriste aussi pour son art de l'envahissement du naturalisme. La littérature contemporaine ne lui semble plus exhiler qu'un « fumet de libertinage avancé » (2). Il vend les Palliers et à partir de 1876, on ne le voit plus dans sa province. Il mène avec sa femme une vie presque nomade, toujours à la recherche du calme. C'est ainsi qu'on le voit tantôt à Paris, tantôt à Versailles ou à Saint-Germain, puis en Suisse, à Divonne, Coppet, Clarens, Montreux, et surtout à Lausanne, dont la paix profonde le séduit. Malgré ses souffrances morales et physiques, son esprit était demeuré vif et pétillant, et lorsqu'il était en verve, ses saillies ne tarissaient pas. Son fils se souvient encore d'un dîner où les étincelles de son esprit éblouirent ses hôtes, qui se nommaient Caro, Alexandre Dumas fils et Pailleron (3). Mais des infirmités l'assaillent. Il perd sa « belle voix de chanteur, qui avait été une de ses gloires mondaines » (4) ; une surdité croissante fait le vide autour de lui. La mort de son fils Jacques en 1888 vient accroître du poids de la douleur, les infirmités de l'âge. Il continue cependant d'écrire pour oublier ses souffrances, et c'est en plein travail que la mort le trouve lorsqu'elle vient le frapper à son tour le 28 décembre 1890 dans son appartement de la rue Gounod.

*
**

Alphonse Daudet écrivait le lendemain de la mort d'Octave Feuillet :

(1) *Journal inédit* de M^{me} O. Feuillet, 1^{er} cahier, p. 278.

(2) Dériès, *Un Historien et une histoire du grand monde*, p. 59

(3) Cela se passait avant 1881. Après la représentation du *Monde où l'on s'ennuie*, Caro vint trouver Feuillet pour le prier de lui servir de témoin ; mais celui-ci parvint à calmer le philosophe et à lui faire voir que se battre, ce serait avouer qu'il se reconnaissait dans le personnage de Bellac. C'est encore à M. Richard Feuillet que nous devons cette anecdote.

(4) Loti, op. cit., p. 46.

Je le revois, le soir, dans quelque brillant salon du Second Empire, long, fin, nerveux, des manières exquises, une préoccupation de mondanité sous laquelle on sentait vibrer et palpiter des fibres d'artiste (1).

et Jules Clarette citait ce qu'avait dit Alfred de Vigny à propos de Benjamin Constant :

Noble profil. Des formes polies et gracieuses. Homme du monde et homme de lettres, alliance rare, assemblage exquis (2).

Mais si les uns ont vu en Octave Feuillet l'homme de ses livres, les autres ont deviné sous ses allures mondaines le bourgeois et le provincial. Edmond de Goncourt dit, par exemple, le 7 avril 1877 :

J'ai dîné, ces jours-ci, avec Octave Feuillet. C'est particulier comme ce romancier de cour a gardé un cachet de province. On ne peut lui contester la gentillesse polie d'un aimable homme, mais vraiment il surprend... par l'étonnement qu'il témoigne à un mot violent, à une comparaison cocasse, à une exagération d'artiste, enfin, à tout ce qui fait le fond de la conversation entre lettrés parisiens (3).

Et Hoche dit qu'il est resté « l'homme de l'intimité bourgeoise, de la paix domestique, du « home » provincial et campagnard » (4). Octave Feuillet lui-même, d'ailleurs, a fait l'aveu de sa timidité dans le monde. Ecrivain de Fontainebleau à sa femme, le 16 juin 1868, il disait :

J'ai beau faire, ma petite amie, toute ma philosophie n'y peut rien; j'éprouve toujours une fièvre de première représentation quand, après un intervalle, je vais me retrouver en présence des personnes augustes et surtout comme hier avec la quasi-certitude d'être interpellé et de faire quelques-unes de ces sottises réponses qui se trouvent plus facilement que les à-propos (5).

En effet, Octave Feuillet a eu en lui deux hommes: l'homme du foyer et l'homme du monde, et c'est ce que révèle la lecture de son théâtre et de ses romans. On y sent la lutte

(1) *Le Gaulois*, 30 décembre 1890.

(2) *Le Gaulois*, 30 décembre 1890

(3) *Journal*, t. V, p. 325.

(4) *Op. cit.*, p. 292.

(5) *M^{me} O. Feuillet, Quelques Années de ma Vie*, p. 322.

entre eux; on y sent aussi la lutte entre l'éducation bourgeoise avec sa morale étroite et l'esprit romanesque qui veut s'évader. Ne doit-on pas voir dans cette dualité une première cause du caractère souvent déconcertant et de la morale incertaine de son œuvre? N'explique-t-elle pas l'impression de malaise que laissait à Jules Claretie la représentation de *Julie*, et qui lui faisait dire: « Donnez, si vous voulez, *Madame Bovary* à lire à une jeune fille, ne lui laissez pas écouter *Julie* » (1).

(1) *La Vie Moderne au Théâtre*, 2^e série, p. 87.

CHAPITRE II

Les débuts d'Octave Feuillet. - Les influences littéraires.

Octave Feuillet avait passé ses années d'étudiant — 1835 à 1842 — à Paris au milieu des retentissants succès dramatiques de la nouvelle école; il arrivait au début de sa carrière littéraire au moment de la chute des *Burgraves*, qui, si elle annonçait la défaillance, n'était point encore l'agonie de l'idéal romantique. L'influence du moment devait donc le pousser, comme les autres auteurs de sa génération, à se mettre d'abord à cette école.

Mais il y a plus. Après avoir confondu pendant de longues années dans ses rêves, ses héros favoris avec l'acteur qui les incarnait, le jeune Feuillet allait enfin avoir la joie de connaître celui-ci intimement. C'est même sous l'égide de cet « élégant et mélancolique acteur, l'Hamlet en frac, le rêveur ardent et sombre » (1), qui fut pour la génération de 1830 l'expression même de l'amour romantique, qu'il allait faire ses débuts au théâtre. Ce que fut Bocage dans les rêves de l'adolescent, ce qu'il fut pour le débutant, celui-ci nous le laisse entrevoir dans une lettre adressée à l'acteur après le succès d'*Echec et mat*.

...Je veux vous dire une chose curieuse et qui me donne quelquefois une sorte de confiance superstitieuse dans l'avenir : c'est que jusqu'à présent j'ai vu s'accomplir miraculeusement mes désirs les plus ardents, et mes rêves les plus improbables; — quand j'étais au collège, et encore tout enfant, je ne vous avais jamais vu; j'avais seulement entendu associer votre nom très souvent aux créations dramatiques qui m'impressionnaient le plus vivement. J'étais fort passionné, comme tous les esprits jeunes de ce temps-là, pour les héros songeurs, maladifs, comme Antony et Didier, et pour ces aventuriers railleurs, mystérieux, fatalistes,

(1) Théophile Gautier: Feuilleton de *La Presse*, 12 mars 1838.

comme Buridan : j'avais naturellement créé dans ma tête une physionomie spéciale, que j'appliquais à ce type favori : eh ! bien, quelque bizarre que cela puisse vous paraître, la première fois que je vous vis, il est certain que je vous reconnus. Vous avez peut-être éprouvé vous-même que l'imagination a quelquefois des prévisions d'une justesse singulière, si bien qu'en apercevant pour la première fois certains sites célèbres, il semble qu'on les ait déjà vus, tant ils sont semblables à l'idée qu'on s'en ferait. — Véritablement, c'est ce qui m'arriva en voyant Antony et Buridan. — Dès ce moment, je confondis avec une naïveté populaire, dans un même sentiment d'admiration et de passion artistiques — ces types littéraires et l'homme qui leur donnait en les interprétant une si profonde réalité. L'ambition de voir un jour mes pauvres idées revêtir cette incarnation puissante, commença de me tourmenter vaguement, et plutôt comme un rêve que comme une espérance.

Je ne puis attribuer à l'effort d'une volonté persévérante le bonheur que j'ai eu de voir ce songe se réaliser — du moins en partie ; je n'ai malheureusement pas assez de volonté pour pouvoir me rendre cette justice ; mais le hasard — si hasard il y a — qui m'a amené là, me remplit d'un profond étonnement, et en vérité, comme je vous le disais, d'une espèce de confiance superstitieuse — car au moment où je nourrissais ardemment ces vagues désirs je ne connaissais pas Paul plus que vous et rien ne pouvait me donner lieu de croire que je puisse franchir en peu d'années ces obstacles qui paraissaient si immenses à mon jeune cerveau, et qui me séparaient de vous comme de la carrière dramatique. — C'est bien là le cas de placer ce mot de Paul, le plus optimiste des neveux : Tout s'arrange.

Oui, Monsieur, tout s'arrange, même *échec et mat* : mais ce n'est pas sans peine pour les neveux qu'il y a pour le malheur des oncles — ni sans peine pour les oncles qui existent pour le bonheur des neveux.

Mon ambition maintenant, mon cher directeur, serait de vous façonner à votre usage une manière de drame plus ou moins vérifié, qui ne ressemblerait ni peu ni prou à une tragédie, et qui vous rendrait aussi fier de votre protégé que je le suis de mon protecteur. Mais ces choses-là ne se bâclent point, comme un échec et mat quelconque, et je compte y penser encore longtemps avant de vous en affliger. Paul prétend que vous avez donné votre sanction à un plan de comédie qu'il rumine depuis deux mois. Vous pensez bien que si votre avis est qu'il y a quelque chose à en faire, je me brûlerai le cerveau pour que vous n'en ayez pas le démenti.

Adieu Monsieur : Excusez-moi de m'être rappelé si longuement à votre souvenir; vous savez que je bavarde volontiers, et vous me l'avez souvent reproché : mais vous savez aussi que la reconnaissance est très verbeuse de sa nature — et quand on se l'attire — on mérite un paquet comme celui qui vous arrive (1).

C'est donc à Bocage qu'Octave Feuillet avait porté sa première pièce; elle avait été l'occasion de sa présentation à l'acteur. Feuillet s'est confessé au sujet de ce premier péché dramatique à Hoche, qui raconte que Paul Bocage s'était rendu un jour chez son oncle, « accompagné d'un jeune inconnu tremblant et timide » (2). C'était Octave Feuillet. « Sa timidité, continue-t-il, cachait un piège redoutable pour Bocage: j'entends un drame en cinq actes fait exprès à la taille du comédien » (3). D'après Feuillet, sa pièce, qui s'intitulait *la Reine et le Bourreau*, fut soumise par Bocage à Félix Pyat, qui la perdit (4). Elle mettait en scène les amours de Marie Stuart et, par l'odeur de sang qu'elle respirait, rappelait *la Tour de Nesle* (5). Buridan, Bocage, Dumas — tous les personnages de ses rêves y avaient passé.

Grâce à l'acteur, Octave Feuillet n'allait pas tarder à connaître le célèbre dramaturge et romancier. Nous devinons quelles furent leurs relations en lisant une lettre qu'il adresse à Dumas le 16 décembre 1853:

Voici un ingrat qui vous demande de lui ouvrir vos deux bras comme autrefois, comme au temps heureux où vous nous rencontriez, Paul Bocage et moi, courant la poste dans votre calèche italienne, et où vous nous enleviez au vol, un dans chaque main, en criant : tiens? ce sont mes enfants! Ai-je dit que j'étais un ingrat?... non, non, ne me croyez pas, cher maître; j'étais un absent, et rien de pire, grâce à Dieu! Non, ce n'est pas de l'ingratitude qui me remue le cœur si profondément, au moindre souvenir de ces riantes années de ma jeunesse que vous honoriez et que vous charmiez de votre intimité..., car rien n'est plus doux — je m'en souviens — pour la jeunesse et pour l'enthousiasme que de pouvoir s'approcher sans crainte d'un illustre écrivain, avec la con-

(1) Lettre inédite, 14 août 1846, Collection Lovenjoul, D. 716, Fol. 11-13.

(2) Op. cit., pp. 295-296,

(3) *Ibid.*, p. 296.

(4) Lettre d'O. Feuillet, dans *Gazette de Paris*, 26 mai 1859.

(5) Hoche, op. cit., p. 296.

fiance de ne pas se heurter contre un piédestal, de trouver un homme et non une statue pétrifiée par l'orgueil. Mais, cher maître, je me ferais scrupule d'imposer à vos lecteurs les souvenirs trop intimes d'un moi d'autant plus haïssable qu'il est plus obscur. C'est donc à vous seul, je vous prie, que je veux dire... quelle profonde impression m'ont laissée dans le cœur votre accueil d'il y a dix ans, le charme de vos relations, et l'affection presque paternelle dont vous avez bien voulu les marquer pour moi.

Parmi ces souvenirs datés de votre cour de Saint-Germain..., il en est un qui m'est demeuré cher entre tous. Je venais de traverser votre capitale, et je regagnais à toutes voiles le pays où les pommiers fleurissent. J'étais souffrant, comme toujours, et je trouvais le moyen, inconnu jusqu'alors, de faire naufrage sur la côte de Poissy. Je vous connaissais à peine. Je n'en résolus pas moins, dans ma détresse, d'aller m'échouer à votre porte. J'arrivai, vous le rappelez-vous? — sentimental comme une épave. Vous me reçûtes comme si vous aviez été le plus vieil ami de mon père. Votre villa me servit d'infirmier, et vous, maître, de sœur de charité.

Le lendemain était un dimanche; ce souvenir m'est présent comme s'il était d'hier. — Chaque dimanche, vous aviez coutume d'inviter à votre table une vingtaine de convives pour varier avec les autres jours de la semaine où les convives s'invitaient eux-mêmes... Ce jour-là, vos convives étaient nombreux et choisis. Je vis paraître tour à tour Victor Hugo, Eugène Delacroix, Rachel, Duprez, Boulanger, Préault et bien d'autres, célèbres ou ignorés; — Vous n'étiez pas encore installé dans votre féerie de Monte-Cristo; vous habitiez une blanche villa dont la pelouse, entourée de bosquets, était suspendue sur les bords de cette admirable terrasse de Saint-Germain. Votre maison étant petite comme celle de Socrate, vous aviez profité d'une magnifique soirée du mois d'août (1) pour dresser votre banquet sur la pelouse. — Des

(1) Le Ms. de LeClerc nous permet de savoir la date correcte. Charles Feuillet a noté dans son journal :

8 juin 1846. — Nous avons reçu deux lettres d'Octave : arrivé à Poissy il ne s'est pas senti, dit-il, le courage de lutter plus longtemps contre son appréhension nerveuse ; il a quitté la diligence et s'est fait reconduire dans un cabriolet à Saint-Germain, où il est descendu à 9 heures du soir, chez Alexandre Dumas...

9 juin. — Une nouvelle lettre d'Octave adressée à son père nous apprenait, à midi, qu'il s'était enfin décidé à accepter la calèche que lui offrait Alexandre Dumas, et à partir en poste pour Saint-Lô, accompagné par prudence de M. Paul Bocage. Dès ce moment, je n'ai plus douté un instant qu'il n'arrivât dans la journée. En effet, à 4 heures de l'après-midi, la calè-

fenêtres d'une jolie chambre tapissée de perse rose, où ma souffrance me reléguait, j'avais le spectacle de cette fête riante et somptueuse...

Cependant votre fils Alexandre... s'arrachait de temps à autre à toutes ces magies pour venir s'informer du malade, qui n'était plus qu'un heureux visionnaire. — Merci, Alexandre; *si je n'y vois pas*, je me souviens. — Puis cette éblouissante fantasmagorie s'effaça peu à peu dans les ombres élyséennes d'une nuit d'été. Vos convives s'en allèrent ou s'envolèrent, je ne sais. Vous seul, longtemps encore, au milieu d'un groupe plus intime que vous enchantiez de vos récits, vous ressembliez au conteur arabe prolongeant la veillée de la tribu sous le ciel étoilé du désert.

Le lendemain, je partais dans votre plus douce calèche : j'allais rassurer mon père et lui parler de vous. Lui aussi se souvient, n'en doutez pas... (1).

Dans ce milieu théâtral dominé par l'auteur et l'interprète d'*Antony*, Octave Feuillet allait fatalement revenir au panache et aux grands drames chers aux romantiques.



Cependant, pour trouver un succès plus facile, il s'essaie, après *la Reine et le Bourreau*, à la comédie-vaudeville, dont les adeptes, avec Scribe en tête, étaient légion. « Ma seconde œuvre dramatique, racontera-t-il, d'un genre plus léger — reflet d'*Indiana et Charlemagne* (2) — (je cherchais ma voie!), fut présentée au directeur du Palais-Royal, qui m'adjoignit deux collaborateurs, moyennant quoi elle eut l'avantage d'une représentation... » (3). Il s'agit d'un vaudeville en un acte dont il existe trois manuscrits à Saint-Lô et qui porte le titre : *Le Carnaval de Venise* (4). Après de nombreux remanie-

che de voyage entra dans la cour et je pouvais embrasser mon neveu, porteur d'une mine de chanoine.

12 juin. — M. Paul Bocage est parti ce soir pour Paris, par la diligence ; mon neveu garde la calèche pour le retour, dans 2 ou 3 mois ; Alexandre Dumas l'y a autorisé. Il ne pouvait montrer plus d'obligeance.

(1) *Mousquetaire*, 21 décembre 1853 ; et Audebrand : *Alexandre Dumas et la Maison d'Or*.

(2) Vaudeville de Bayard et Dumanoir, Paris, 1840, in-4.

(3) *Gazette de Paris*, de Dollinger, 26 mai 1859.

(4) En remaniant cet imbroglio compliqué, les collaborateurs auraient essayé de se rapprocher d'*Indiana et Charlemagne*, sans toutefois parvenir à en imiter la simplicité. L'action d'*Une Nuit Terrible*, ainsi que celle du

ments, ce vaudeville fut joué au Palais-Royal le 22 février 1845 sous le titre d'*Une nuit terrible*, et fut signé par trois vaudevillistes très connus de l'époque : Varin, Xavier et Jean-Baptiste Dubois (1). On avait donc eu recours aux conseils d'un troisième collaborateur. L'obscur auteur, dont le nom ne parut pas sur les affiches (2), n'en toucha pas moins une part des recettes (3). En parlant de l'unique représentation, Octave Feuillet devait exagérer sa défaite pour donner un tour plus plaisant à son récit, car l'acte eut en réalité assez de succès pour être joué une vingtaine de fois à Paris (4) et de là poursuivre sa carrière en province (5).

Mais avec sa sensibilité et ses goûts aristocratiques, Octave Feuillet ne doit pas tarder à subir l'attrait d'un écrivain à la fois poète et mondain qui commence à jouir vers 1845 d'une très grande vogue : nous parlons de Musset. La *Confession d'un enfant du siècle* va inspirer les confidences amoureuses des bohèmes, et Murger, en attendant d'imiter sa prose, imite *les Nuits*; enfin, *le Caprice* va bientôt trouver le chemin de la Comédie-Française et y amener à sa suite tout ce cortège de jolis proverbes qui avaient paru dans les pages de *la Revue des Deux-Mondes*. Octave Feuillet se place donc à l'avant-garde des imitateurs de Musset, lorsqu'il s'inspire de lui en donnant son *Bourgeois de Rome*, petite pièce en un acte, jouée avec le *Véritable Saint-Genest* de Rotrou pour la soirée d'ouverture de l'Odéon sous la direction de Bocage, le 15 novembre 1845. Le petit acte a le triste sort d'*Une Nuit Vénitienne*; il est accueilli par un « concert discordant » (6) au parterre.

Carnaval de Venise roule sur des mystifications de travestis sans nombre. Ressemblance aussi dans le dénouement des deux pièces : le héros, qui rêvait des aventures romanesques, mystifié et menacé, parvient à faire le bonheur de son hôte, après n'avoir réussi, pour son propre compte, qu'à passer un moment « terrible ». Aussi le vaudeville de Feuillet serait-il bien nommé *Une Journée Terrible*.

(1) Paris, Tresse, 1845, Gr. in-8.

(2) Les feuillets de *La Presse* et des *Débats* nomment Varin et Xavier (24 février); ceux du *Moniteur* et de la *Revue et Gazette des Théâtres* (24 et 27 février) nomment Varin et Dubois.

(3) Eugène Feuillet, rendant compte à son frère de ce qui lui revient chez l'agent dramatique, dit : « En province, rions-en pas mal, *La Nuit Terrible* a gentiment donné (13 juin 1854).

(4) *Presse*, 22 février au 20 mars 1845.

(5) Voir note 3 ci-dessus.

(6) *Moniteur*, 17 novembre 1845.

Cet échec décourage le timide débutant. N'osant plus affronter la rampe seul, il se laisse adjoindre comme collaborateur son ami Paul Bocage, car le grand Bocage promet de jouer un rôle dans la première pièce qui sortira de cette collaboration (1). Octave Feuillet se voit ainsi entraîné de nouveau vers l'imitation de Dumas.

*
**

Le 25 mai 1846, l'Odéon affichait la première représentation d'*Echec et mat* avec Bocage dans le rôle du duc d'Albuquerque. Le succès fut franc; on lit par exemple dans le feuilleton de Théophile Gautier: « Ici, disons-le tout d'abord, c'est un succès complet, un succès de pièce et d'acteurs, le plus franc qu'ait obtenu l'Odéon depuis sa réouverture » (2). La critique est généralement élogieuse. Gérard de Nerval écrit avec enthousiasme :

Ce n'est pas une œuvre à soulever des questions littéraires, mais c'est ce que l'on peut voir de plus adroit, de plus habilement enchevêtré, de plus *réussi* en un mot, au point de vue ordinaire du théâtre. M. Scribe envierait bien des scènes et bien des mots de cet imbroglio comique... A tout prendre, la pièce est une partie d'échecs bien défendue et bien gagnée, où tous les acteurs se sont montrés des pions fort intelligents (3).

La pièce fut jouée plusieurs fois par mois (4) jusqu'au départ de Bocage en février 1847 (5). En 1854, il la fit reprendre à l'Ambigu-Comique, où on la donna du 15 au 24 novembre (6). Cette reprise fut très bien accueillie (7).

L'acteur Bocage eut une bonne part du succès de la pièce et à l'origine et à la reprise. *L'Entr'acte* dit de lui en 1854 :

(1) Loti, op. cit., p. 17.

(2) *Presse*, 1^{er} juin 1846.

(3) *L'Artiste*, 31 mai 1846.

(4) En suivant le programme des spectacles dans le *Constitutionnel*, pendant les mois de mai, juin, octobre, novembre 1846, nous relevons une vingtaine de représentations.

(5) En février 1847, Bocage « malade et hors d'état de supporter plus longtemps les doubles fonctions de directeur et d'acteur, transmet son privilège à Vizentini. » (Porel et Monval, *l'Odéon*, t. II, p. 259).

(6) Voir le programme des spectacles de *l'Entr'acte*, 15 au 24 novembre 1854.

(7) *Entr'acte*, *Rev. et Gaz. des Théâtres*, 16 novembre; *Mousquetaire*, *Débats*, 18 novembre; *Siècle*, 20 novembre. Ce dernier va jusqu'à féliciter l'Ambigu d'avoir repris une pièce « de valeur ».

Bocage a joué ce rôle mieux encore peut-être qu'il ne l'avait joué à l'origine. Il s'y est montré comédien habile et profond, plein de finesse et d'ironie. Il y a déployé une rare souplesse d'esprit. En un mot il a obtenu le succès le plus complet, le plus brillant et le plus légitime (1).

Quant à la part qui revient à Dumas dans le succès d'*Echec et mat*, il est moins facile de la constater. On sut à l'époque de la création qu'il y avait mis la main; on lui attribua alors (2), et plus tard lorsqu'on rappela ce fait (3), une bonne part du succès de la pièce. Il est donc intéressant de noter ce que dit Eugène Feuillet en 1854 après une conversation avec Paul Bocage au sujet d'une avance faite par Bocage pour payer la part de Dumas :

Paul dit, écrit-il à son frère, que vous avez toujours abandonné la moitié de vos droits sur *Echec et Mat* pour couvrir les frais de cette avance... Que, du reste, cette avance a été absurde puisque Dumas n'a guère fait qu'introduire Riubos et Albuquerque en scène dès le lever du rideau. Mais que vous saviez parfaitement ce qui se passait à cet égard, et vous avez tous les deux plusieurs fois travaillé avec Dumas à cette pièce — il est vrai que Dumas avait l'air d'y travailler et qu'il n'y travaillait pas. Paul cite un mot qui vous a prouvé clairement que Dumas était ailleurs quand il avait l'air d'être avec vous : « Mais où est la reine, dit le Roi — Sire, elle est sur son trône — Soit, dit Dumas. Enfin, vous étiez jeunes alors et vous êtes laissés flouer — mais soit verbalement, soit tacitement (c'est-à-dire en laissant prélever la moitié des droits sur les premières représentations) vous avez fait une sorte de convention contre laquelle il serait tard pour regimber (4).

Eugène Feuillet rapporte ensuite une conversation avec l'acteur :

N'a-t-il pas même été question, demande-t-il à Bocage, de faire signer la pièce par Dumas? — Oui, mais je n'ai pas voulu. Ainsi, mon pauvre cher ami, Dumas n'a pas voulu — Bocage n'a pas voulu — il n'y a que vous qui ayez bien voulu faire signer votre pièce par Dumas qui, par conscience, a mieux aimé recevoir

(1) 16 novembre 1854.

(2) *Charivari*, 25 mai 1846 ; *Artiste*, 31 mai 1846.

(3) Audebrand : *Alexandre Dumas et la Maison d'Or*, p. 225 ; Porel et Monval : *l'Odéon*, t. II, p. 254.

(4) Lettre à O. Feuillet, 12 décembre 1854.

3.000 francs que de mettre son nom au bas d'une pièce qu'il n'a pas faite. C'est en vérité Pitié (1).

D'après ce témoignage, les jeunes auteurs auraient payé très cher les conseils de leur illustre collaborateur.

Le succès d'*Echec et Mat* avait encouragé Octave Feuillet et Paul Bocage à continuer leur collaboration. Il est probable qu'ils avaient espéré voir jouer leur seconde pièce *Palma* ou *La Nuit du Vendredi Saint*, à l'Odéon aussi, et que le rôle de Christian était destiné à Bocage (2). Celui-ci parti, ils se virent obligés de porter leur pièce ailleurs, et c'est au Théâtre de la Porte-Saint-Martin qu'elle fut jouée du 24 mars au 3 mai 1847 (3). Les journaux (4) constatent que le public lui fit bon accueil, mais la critique (5) prend généralement un ton de badinage en discutant le drame, et le *Siècle* dit des acteurs qu'ils ont été, « par leur chaleur désordonnée,... à la hauteur de l'ouvrage qu'ils avaient à représenter » (6). Gautier, cependant, y découvre des qualités qui sembleraient « le résultat d'une longue expérience du théâtre » (7). *Palma* n'eut pas de reprise à Paris.

Pendant qu'Octave Feuillet passait l'été de 1848 à Saint-Lô, occupé à terminer *La Vieillesse de Richelieu*, Paul Bocage, resté à Paris, réussissait, à force de nombreuses intrigues, à

(1) *Ibid.*

(2) Bocage s'intéressa toutefois à la pièce, ainsi que l'atteste le mot suivant :

« Cher Maître !

« Sur l'ordonnance de la grippe, je resterai demain, vendredi, chez moi tout le jour. Les auteurs d'*Echec et Mat* désireraient avoir votre avis sur un petit chef-d'œuvre en cinq actes. Si vous étiez disposé à leur faire ce plaisir, ayez l'obligeance de m'écrire un oui. Le matin et le soir vous subiriez cette lecture.

« Bien à vous,

« BOCAGE ».

(Lettre s. d., publiée par Mirecourt, à la fin de son *Bocage, les Contemporains*, 2^e série, n. 57).

Il ne peut s'agir que de *Palma*, car la *Vieillesse de Richelieu* fut achevée en plein été 1848, pendant un voyage de Bocage en Allemagne. (Voir la lettre de Paul Bocage à Feuillet, appendice C). Ce mot devait s'adresser à Dumas, qui était rentré de son voyage en Espagne et Afrique, le 4 janvier 1847. (Glinel, *A. Dumas et son Œuvre*, p. 402). Nous ne savons si les collaborateurs eurent ses conseils pour leur pièce.

(3) En suivant le programme des spectacles dans le *Constitutionnel*, nous relevons 23 représentations.

(4) *Charivari*, 27 mars ; *National et Constitutionnel*, 29 mars ; *Presse*, 12 avril 1847.

(5) Janin, *Débats*, 29 mars ; *Constitutionnel et Siècle*, 29 mars 1847.

(6) 29 mars 1847.

(7) *Presse*, 12 avril 1847.

faire recevoir la pièce au Théâtre-Français et à lui imposer en même temps l'engagement de son oncle pour créer le rôle principal (1). La première représentation eut lieu le 2 novembre. Malgré l'aversion des sociétaires pour Bocage, la distribution ne laissait rien à désirer. Les artistes qui s'étaient chargés de lui donner la réplique, se nommaient Leroux, Delaunay, Provost, Régnier, et Mmes Mélingue, Brohan et Rebecca. Cependant, l'accueil ne fut pas chaleureux. « La pièce écoutée un peu froidement dans les premiers actes, a fini par réussir », dit Janin (2). Le jeune premier dit qu'elle n'eut qu'un demi-succès et blâme Bocage, qui, paraît-il, faisait traîner le spectacle par la lenteur de sa diction (3). Enfin, le critique de la *Revue et Gazette des Théâtres* demande :

Fallait-il donc absolument admettre à la représentation la comédie de MM. Octave Feuillet et Paul Bocage, et, l'admettant, était-il indispensable de confier à l'oncle le premier rôle de l'œuvre du neveu?... *La Vieillesse de Richelieu* n'est pas un chef-d'œuvre, et un chef-d'œuvre seul a le droit d'imposer des sacrifices (4).

La pièce quitta le répertoire de la Comédie-Française lors du départ de Bocage, dont l'engagement ne fut pas renouvelé (5); elle eut vingt représentations (6).

L'étoile de Bocage baissait; il fallait renoncer à écrire des rôles pour lui. Aussi les collaborateurs s'essayaient-ils ensuite dans un genre plus léger; et il est probable que la petite pièce qui sera jouée sous le titre de *Romulus* remonte à cette époque, et que c'est le chômage des théâtres amené par les événements politiques qui les oblige à en remettre à plus tard la représentation. C'est du moins ce qu'aura l'air de dire Dumas.

Cependant, la rentrée de Feuillet à Saint-Lô ne va pas mettre fin à cette collaboration, car la manière dont les deux amis ont l'habitude de répartir le travail ne demande pas des consultations fréquentes. Nous en avons déjà une indi-

(1) Voir la lettre de Paul Bocage, appendice C.

(2) *Débats*, 6 novembre 1848.

(3) *Souvenirs de Delaunay*, p. 71.

(4) 5 novembre 1848.

(5) *Souvenirs de Delaunay*, p. 71.

(6) Pour les chiffres des représentations à la Comédie-Française, nous renvoyons une fois pour toutes à l'ouvrage de Joannidès : *La Comédie-Française de 1680 à 1900*.

cation dans la lettre qu'écrit Paul Bocage au sujet de *la Vieillesse de Richelieu* (1). Bocage renvoie à son ami le troisième acte de cette pièce en le priant d'y faire les changements indiqués par Lockroy et Firmin. Lui-même a « rafistolé » une scène, mais il ne se charge pas de refaire les scènes où l'on demande des changements importants, bien que Feuillet soit à Saint-Lô et que « ça brûle » ; il lui reproche aussi d'avoir « escamoté assez spirituellement » une scène qu'il avait mise simplement pour donner un rôle à l'acteur qui jouerait de Fronsac. Il semble donc que ce soit Paul Bocage qui fasse le travail d'invention et Octave Feuillet celui de style. Nous avons d'ailleurs retrouvé le plan de Bocage pour le premier acte de *la Vieillesse de Richelieu* (2).

Mais nous avons encore le témoignage de Feuillet lui-même, qui écrit à l'acteur Bocage en 1852 :

...Je fus le premier à réclamer la collaboration de Paul, il y a un an, quand je me mariaï. Je sentais que mes ressources devenaient bien faibles pour ma nouvelle situation... Enfin, *la collaboration de Paul m'épargnait la part de travail qui m'ennuie et me gêne le plus*, la convention faite entre nous de garder l'anonyme, tout cela m'ôtait une partie de mes répugnances. — *Il fut donc convenu que Paul m'enverrait chaque année deux ou trois plans de vaudeville ou de petites comédies que j'exécuterais...* (3).

Plus loin il ajoute :

Je ne me sens pas les qualités d'esprit qu'il faut apporter d'abord au métier dramatique, la veine facile et rapide : *j'ai peu d'invention, peu ou point de charpente* ; je rêve en attendant l'inspiration, qui se fait souvent attendre six mois, et ne me donne encore qu'un filet le plus souvent fort mince. Malgré cette disette et cette pénurie d'esprit, *j'arrive, à force de soin dans le style et dans le détail*, à écouler assez bien mes rares produits, et même à m'attirer vos éloges, mon cher maître... (4).

Monselet avait donc raison de dire, après avoir constaté que ces pièces de début dénotaient une entente consommée des ressorts de la scène :

(1) Appendice C.

(2) Appendice D.

(3) Lettre inédite, s. d. (1852), Collection Lovenjoul, D. 716, Fol. 22-26.

(4) *Ibid.*

N'est-il pas juste de faire en grande partie honneur de cette habileté, — que M. Feuillet n'a pas toujours ressaisie depuis, — à ce collaborateur doué très particulièrement, élevé en plein milieu théâtral, et qui méritait une chance meilleure? Nature ouverte et pleine d'effusion, figure éclairée et riante, M. Paul Bocage, sympathique à tous, aimé de Gérard de Nerval et de George Sand, semblait appelé à un bel avenir littéraire (1).

Paul Bocage envoya donc un plan; Octave Feuillet l'exécuta; et les collaborateurs firent jouer leur pièce — sans cependant garder l'anonyme — au Palais-Royal, le 1^{er} juillet 1852. Cette comédie-vaudeville, qui s'appelait *York*, obtint « un succès de rire » (2), « un succès très franc, très légitime, très sincère » (3) — accueil d'autant plus flatteur que la pièce se jouait « en plein cœur d'été, à une heure avancée de la soirée, sans réclame et sans bruit » (4). La critique est élogieuse: Janin (5) déclare que c'est « une des plus jolies choses que le Palais-Royal ait données depuis cinquante ans »; Saint-Victor se réjouit que « de temps à autre, un écrivain de style et de beau langage apprenne aux vaudevillistes qu'on peut être gai d'après la grammaire et amuser le public en lui parlant français » (6); et Fiorentino est de l'avis que les auteurs, pour « leur coup d'essai sur les scènes de genre, ont fait un coup de maître (7). La pièce eut une quarantaine de représentations au courant de l'année et fut reprise sur la même scène en 1853 et en 1859 (8).

(1) *Petits Mémoires Littéraires*, p. 269, n.

Paul Bocage ne parvint jamais à se trouver. Après avoir été, pendant une dizaine d'années, le factotum de son oncle (a), il devint, au dire de celui-ci, le « valet » (b) de Dumas; il entra au *Mousquetaire*, en qualité de préparateur et se dévoua « corps et âme » (c) au romancier; il ne publia de sa seule plume que *Les Puritains de Paris* (Paris, 1860-1862, 20 vol. in-8),

(a) Il fallut même, lorsque le vieux Bocage fut « travaillé de la soif de l'or », que Paul l'accompagnât à la Bourse (Lettre d'E. Feuillet à M^{me} O. Feuillet, 26 juillet 1853).

(b) E. Feuillet cite à Octave, 12 décembre 1854, la parole de Bocage : « En vérité Paul ne me rend aucun service. Il devient le valet « de cet homme. »

(c) Ginisty, *Bocage*, p. 153.

(2) *Siècle*, 5 juillet 1852.

(3) *Presse*, 6 juillet 1852.

(4) *Ibid.*

(5) *Débats*, 5 juillet 1852.

(6) *Pays*, 5 juillet 1852.

(7) *Constitutionnel*, 12 juillet 1852.

(8) *Entr'acte*, juillet, sept., oct., nov. 1852; janv., juin, sept., déc. 1853; 20-26 oct. 1859.

Romulus passa ensuite, et cette fois les noms des deux amis ne parurent pas sur les affiches. Seul Alexandre Dumas reçut les applaudissements lorsqu'on nomma l'auteur à la première représentation, et lorsque le petit acte parut en librairie, c'est lui seul qui le signa. Cependant, les registres de la Comédie-Française (1) portent les trois noms: Alexandre Dumas, O. Feuillet et P. Bocage. On eut d'ailleurs connaissance de cette collaboration à l'époque de la création: on en parlait déjà au foyer et dans les couloirs le soir de la première (2), et deux jours plus tard, Dumas en faisait lui-même l'aveu dans *le Mousquetaire* (3). Pour se défendre peut-être contre les accusations de Mirecourt, qui prétend que le romancier fut « mandé aux représentations sans connaître un mot de la pièce » (4), Dumas a donné dans *Bric-à-Brac* (5) de longues explications sur la genèse de *Romulus*. D'après ce récit, il aurait prêté aux deux collaborateurs, qui lui demandaient un sujet de pièce, le premier volume du *Village de Lobenstein* ou *le Nouvel enfant trouvé* d'Auguste Lafontaine (6), en leur indiquant la manière d'en tirer une comédie. La pièce achevée, les auteurs l'auraient portée au Théâtre Historique, mais, ayant trouvé les portes de ce théâtre fermées, ils auraient emporté « leur nouveau-né, condamné à l'esprit-de-vin » (7). Plus tard, Dumas, se souvenant de la pièce, l'aurait refaite en une nuit et serait parvenu avec le concours de Régnier à la faire recevoir par le comité de lecture du Théâtre-Français sans qu'on sût le nom de l'auteur. Et puis, après avoir passé trois ans dans le « dortoir des pièces reçues (8), *Romulus* aurait fini par être mis en répétition. Au milieu de tant de précisions, l'expression très vague: « condamné à l'esprit-de-vin », dont se sert Dumas pour expliquer la disparition de la pièce de ses protégés, aussi bien que le témoignage d'Eugène Feuillet, nous permettent de douter de la vérité d'une partie au moins de ce récit. Eugène

(1) Joannidès, op. cit., p. 106.

(2) *L'Artiste*, 15 fév. 1854.

(3) 15 janvier 1854.

(4) A. Dumas. *Les Contemporains*, 1^{re} série, n° 49, p. 92.

(5) Paris, 1861, in-18, t. II.

(6) Paris, 1802, 5 vol. in-12.

(7) Dumas, *Bric-à-Brac*, t. II, p. 53.

(8) *Ibid.*, p. 57.

Feuillet écrit à son frère le 5 décembre 1853 au sujet de *Romulus* : « Il paraît que Dumas a supprimé un personnage fantastique que Paul adorait, et qu'il a créé un autre rôle au lieu (*sic*) ». Cela laisse supposer que Dumas vient seulement à cette époque de mettre la main à la première pièce — qui reposait peut-être depuis trois ans au « dortoir » de la Comédie-Française — et que c'est après ces remaniements qu'il a consenti à la signer, ainsi qu'il avait failli le faire dans le cas d'*Echec et Mat*. Toujours est-il que Dumas semble avoir senti qu'il volait ses protégés, car il avait achevé de la manière suivante son article au *Mousquetaire* :

Ma foi, moi, j'ai fait dans tout cela je ne sais pas quoi. Si, je le sais bien, j'ai fait le voleur, j'ai pris les applaudissements (1).

C'est bien là aussi l'opinion d'Eugène Feuillet; il écrit à son frère le 28 janvier 1854 :

Paul m'a encore dit hier que vous aviez un tiers des droits pour vous. Donc cela fait deux tiers qu'on vous vole, mais le tiers restant vaut encore mieux que rien... Paul m'a dit que Dumas ne voulait pas que vous entrassiez pour un sou dans les frais de copie, claque, machiniste, etc.

Romulus fut très bien accueilli: *La Revue et Gazette des Théâtres* (2) souhaite un égal succès à toutes les pièces qui se joueront pendant l'année, et l'auteur constate qu'il a eu « des succès plus bruyants, jamais de plus complets » (3). D'Heylli (4) a l'air de dire que ce fut un succès d'artistes. La distribution était en effet fort brillante: Mlle Favart jouait Marthe, Régnier faisait Wolf, Monrose tenait le rôle de Célestus et Anselme celui du bourgmestre Babenhausen. La pièce fut jouée cinquante et une fois en 1854 et resta au répertoire jusqu'en 1862, atteignant le chiffre de soixante-neuf représentations.

Il faut croire qu'après *Romulus*, les deux amis ne s'entendirent plus, car leur collaboration cessa. Dans une lettre à l'acteur Bocage, Octave Feuillet nous laisse deviner qu'il y a eu une brouille entre eux : « L'abandon de Paul, abandon

(1) 15 janvier 1854.

(2) 15 janvier 1854.

(3) *Mousquetaire*, 15 janv. 1854.

(4) *Journal intime de la Comédie-Française*, p. 43.

toujours inexpliqué pour moi, a été une des grosses tristesses de ma vie. C'est bien le moins que vous me restiez et que ma pauvre jeunesse, qui s'est presque passée entre vous deux, garde un de ses amis » (1).

*
**

Cependant, après l'échec du *Bourgeois de Rome*, tout en collaborant avec Paul Bocage, Octave Feuillet n'avait pas complètement renoncé à signer des pièces de son seul nom : mais, comme Musset après *la Nuit Vénitienne*, il s'était réfugié dans le théâtre libre, fait plutôt pour la lecture que pour la représentation. Peut-être fut-il ramené à l'imitation de Musset, en apprenant que Bocage faisait répéter *le Caprice* à l'Odéon vers la fin de 1846 (2). Toujours est-il que le 15 avril 1847, *la Revue Nouvelle* publiait la première de ces pièces qui seront réunies plus tard sous le titre de *Scènes et Proverbes*. Cette saynète, *le Fruit défendu*, et le petit drame *Alix*, qui paraîtra à la *Revue des Deux-Mondes* le 15 avril 1848, sont d'un élève fidèle et doivent être classés, en raison de cela, dans la catégorie des œuvres de début. Ce n'est qu'avec le proverbe moralisant, *la Crise*, publiée à la *Revue des Deux-Mondes* le 15 octobre 1848, qu'Octave Feuillet commence à prendre conscience de lui-même et qu'il s'engage dans la voie qui fera de lui non seulement un dramaturge moralisant comme les autres auteurs dramatiques de son époque, mais aussi un romancier moralisant, et cela au rebours des romanciers contemporains ; car *la Crise*, avec son mélange de scènes et de récit — on y trouve le premier de ces journaux dont le romancier se servira si souvent pour poser ses personnages principaux et développer l'action où ils se meuvent — conduira notre auteur à la fois vers *Mont-joye* et *M. de Camors*.

Examinons à présent ces pièces de jeunesse pour tâcher de dégager plus nettement les influences qu'a subies Octave Feuillet au début de sa carrière.

(1) Dans la Collection Lovenjoul, on cite à tort Paul Bocage comme destinataire de cette lettre. D. 716, Fol. 81.

(2) Ginisty, op. cit., p. 130. Ces répétitions furent interrompues par la démission de Bocage.



Dans les trois grandes pièces en cinq actes, c'est l'influence de Dumas qui est prépondérante, le Dumas de *Mlle de Belle-Isle* dans les deux comédies historiques, le Dumas de la *Tour de Nesle* et d'*Antony* dans le drame *Palma*. On y retrouve surtout ses procédés dramatiques : c'est le même emploi de l'extraordinaire, du panache, des coups de théâtre. Si les élèves ne parviennent pas à trouver l'intensité dramatique qui caractérise les œuvres du maître, ils font preuve, malgré des gaucheries dans l'agencement de l'intrigue et des naïvetés dans la manière de faire manœuvrer les personnages, d'habileté à nouer l'action, à créer des situations fortes et à soutenir l'intérêt. Dans *Echec et Mat*, où les collaborateurs ont fait, comme Dumas dans *Charles VII chez ses grands vassaux*, une pièce avec le décor unique des tragédies classiques, on sent aussi l'influence de Scribe et de ses « grands effets produits par les petites causes » (1).

De Dumas encore les auteurs tiennent leur méthode d'utiliser l'histoire. Celle-ci ne devient plus guère, pour eux aussi, qu'un « clou où le tableau est accroché » (2). Leurs personnages annoncent les faits historiques, mais ils vivent et agissent dans une intrigue amoureuse où ils parlent et se conduisent d'une manière qui ne ressemble en rien à celle de l'époque dont ils portent le costume. Dans *Echec et Mat*, par exemple, nous apprenons que le Portugal s'est révolté contre la domination espagnole, mais ce fait ne tient que par un fil à l'action principale où l'on voit le duc d'Albuquerque défendre son honneur et celui de sa femme, la duchesse Sidonia, contre les galantes entreprises de Philippe IV d'Espagne. Le duc eut en effet à jouer ce rôle vis-à-vis de son souverain, et l'histoire raconte qu'il donna même des coups de bâton à son royal adversaire ; mais dans *Echec et Mat*, ce grand d'Espagne est simplement un Figaro titré qui ne fait que tenir le roi en *échec* grâce à la trouvaille de certaines tablettes qui lui procurent le concours d'un agent de l'Inquisition, et c'est au Chérubin jeune poète rêveur, le comte de Villa Mediana, amoureux de la reine, que revient

(1) *Verre d'eau*, I, 4.

(2) Dumas, Avertissement de *Catherine Howard*.

l'honneur de faire le roi *mat*. Cet Albuquerque parle avec sa femme le langage de Marivaux (1), mais c'est en même temps le héros romantique à panache que Bocage a su si bien incarner : l'homme au grand cœur, excentrique, courageux, dévoué, qui a toujours l'épée à la main pour défendre les faibles contre les forts, savant mélange, enfin, du Pinto de Lemercier, du Buridan de *la Tour de Nesle* et du Major Palmer de *la Main droite et la main gauche* de Léon Gozlan (2).

Dans *la Vieillesse de Richelieu*, la vérité historique est encore plus faussée et le tableau historique plus effacé. Les personnages secondaires nous racontent deux ou trois incidents de la vie de Richelieu et lui nous annonce la chute du ministère Maupeou, mais il se débat dans un imbroglio on ne peut plus compliqué. Voyons plutôt.

René, le jeune guidon du duc, a une protectrice inconnue qui, par l'intermédiaire d'une danseuse de l'Opéra, Florine, lancée par Richelieu, mais restée vertueuse, a déjà demandé de nombreuses faveurs pour son protégé. Celui-ci voudrait pénétrer ce mystère. Au sortir d'un bal, il a défendu une dame masquée contre les insultes du fils de Richelieu, le duc de Fronsac, qui veut l'envoyer à la Bastille. Une dame voilée arrive chez Richelieu demander la grâce de René; Richelieu la lui obtient, mais le voilà lui aussi à présent curieux de savoir le secret de ce mystérieux personnage qui ne peut être autre que la dame masquée du bal et la protectrice de René. Devant M. Chateau d'Asnières, financier parvenu qu'il a admis dans son intimité, Richelieu discute la dame voilée avec les deux jeunes gens. Fronsac sait qu'elle habite l'Ermitage de l'Arsenal; or, c'est le couvent où la nièce de Chateau achève son éducation! Voilà donc tous nos hommes qui parlent, chacun de son côté, pour le couvent; les trois galants y arrivent ensemble, car Richelieu a eu l'idée de devancer la dame et de lui emprunter sa chaise, et les jeunes gens celle de jouer le rôle de porteurs. Enfin, après de nombreuses aventures où de Fronsac joue toujours le rôle du pleutre, René celui du jeune homme au cœur noble, et Richelieu celui du vert galant, grâce à de nombreuses explications et

(1) Voir Acte II, scène 6.

(2) Tous ces rôles furent joués par Bocage.

reconnaisances, on apprend que la nièce de M. Chateau n'est autre que Marie de Vierzon, une jeune fille que René aime depuis son enfance, et que la dame masquée est tout à la fois la directrice de l'éducation de Marie, la sœur de Florine, la mère de René et un « ancien péché » de Richelieu. En plus de cela, pour que la comédie ne tourne pas au drame, il faut que Richelieu, qui a essayé de séduire Marie, reconnaisse en René, lorsqu'il est en train de se battre avec lui, un fils naturel, et qu'il bénisse devant tous son union avec Marie.

Ajoutons que les auteurs ont mis dans la bouche de leur vieux galantin des tirades qui eussent fort étonné le noble duc, mais qui devaient faire les délices du citoyen Bocage, ami de Lamartine, qui les débitait en 1848. Richelieu dit par exemple à son fils :

Si votre naissance ne vous élève au-dessus des autres que pour mieux donner en spectacle votre indignité... cachez votre naissance au lieu de vous en vanter ! Otez-vous de la lumière si, au lieu de vous illustrer, elle ne fait que vous trahir ! (1)

et encore :

Les ennemis de la noblesse, monsieur, sont les gentilshommes qui font de ce nom un nom suspect, placé entre la haine et la risée publique... Qui au lieu de dire comme autrefois : noblesse oblige, disent : noblesse absout... Qui se cachent derrière leurs titres, oisifs dangereux, malfaiteurs privilégiés, larrons impunis... Vous voulez ressusciter le respect... Croyez-vous donc qu'on vous respectera plus, à mesure qu'on vous estimera moins?... Ne craignez-vous pas qu'au jour du danger, ce peuple de France que vous faites douter même de votre courage, ne vous dise : Donnez-moi votre épée que je me défende moi-même!... Et une fois qu'il vous l'aura prise... il ne vous la rendra pas... et il fera bien (2).

Enfin, il semble que les auteurs aient essayé d'opposer le jeune René, noble de cœur, bien qu'il n'ait d'autre nom que celui-là, au duc de Fronsac, fort triste personnage malgré le grand nom qu'il portera, pour en tirer comme Richelieu lorsqu'il compare ses deux fils, la conclusion que « bientôt le nom d'homme serait mieux porté que celui de gentil-

(1) Acte IV, 6.

(2) Acte IV, 6.

homme » (1). Nous sentons là le républicanisme de la génération romantique, qui a son aboutissement dans la Révolution de Février; et *la Vieillesse de Richelieu*, avec son caractère flottant, mélange de drame, de comédie historique, de comédie d'intrigue et de vaudeville, avec ses sentiments généreux, avec son souffle républicain, est le reflet parfait de l'époque de transition littéraire, sociale et politique où elle fut écrite.

Dans *Palma ou la Nuit du Vendredi Saint*, le héros ou plutôt la victime du drame, le peintre Palma, a, malgré lui, assisté à deux assassinats, mais il n'ose dénoncer les coupables, car, dans l'un il croit voir son père et dans l'autre il devine son frère. Grâce à une usurpation de nom et de titres les assassins. Christian et son fils Franz, s'introduisent chez le Baron d'Arnheim, qui accorde à Franz la main de sa fille Christel, aimée de Palma. Celui-ci, accusé du second assassinat, est poursuivi jusque chez lui par les paysans et tombe, frappé à la tête par une pierre, aux pieds de sa pauvre mère aveugle. Mais au dernier acte, nous le revoyons au cimetière où il est venu visiter la tombe qu'on a érigée pour faire croire à sa mort. Tous les personnages restés debout ne tardent pas à l'y rejoindre, et Palma apprend enfin que le Baron d'Arnheim, victime ressuscitée du premier meurtre, est son père, que Christel est sa sœur, et enfin que Christian est un mari outragé qui se venge — après vingt ans! — d'une femme adultère et du séducteur, et qui a tenu à ce que lui, le fils né de cet amour coupable, assistât à sa vengeance et en fût même l'instrument. Avant de mourir transpercé par la balle meurtrière destinée à son père, Palma entend dans la bouche de l'assassin Christian la leçon de morale que voici :

Point de grâce, vous dis-je! Si le ciel donnait plus souvent en spectacle aux épouses et aux mères des malheurs comme ceux-ci, les épouses et les mères se respecteraient mieux, et seraient mieux respectées! (2).

et le spectateur comprend enfin qu'il vient d'assister à une pièce où les auteurs se proposaient d'exalter les vertus stoïciennes mises à la mode par la *Lucrèce* de Ponsard. Cepen-

(1) Acte V, 5.

(2) Acte V, 7.

dant, tout cela se passe dans la contrée romantique d'Allemagne en l'an 1595, et Palma est à la fois un Antony fatal et byronien, conduit il ne sait où par une destinée cruelle, et un Chatterton peintre au lieu de poète, qui croit au martyre et à la mission divine des hommes de génie: « Oui... parfois..., dit-il, ce cercle brûlant qui étreint mon front, parfois je puis croire que c'est une couronne! » (1).

Enfin, dans ces grandes pièces, on découvre, en plus de la forte influence de Dumas, des souvenirs pris un peu partout, mais surtout dans le répertoire de l'époque romantique. On y trouve aussi le reflet de l'actualité contemporaine, des idées qui portent la date des dernières années de la Monarchie de Juillet.

Pour *York*, les collaborateurs s'étaient probablement inspirés de *l'Etourderie*, comédie en un acte de Fagan (2). Par un quiproquo le héros, Hector Dolbrun, se trouve fiancé à une veuve d'un certain âge, personnage ridicule, qui est la fille du Major Lisfeld, alors qu'il croyait demander la main de la jeune et jolie Césarine, femme du major en secondes noces. Grâce au chien York, Hector parvient à se tirer de son embarras. Cette histoire de chien enragé, noyé, puis ressuscité, qui se mêle à l'intrigue amoureuse, est originale et amusante. La franche gaité de la pièce et certaines qualités du style expliquent son succès.

Passons à présent aux pièces qui portent l'empreinte du génie d'Alfred de Musset.

*
**

Qui dit Alfred de Musset, dit aussi Marivaux; et, en effet, par son langage quintessencié et un peu vieillot, le *Bourgeois de Rome* rappelle plutôt Marivaux. L'auteur y a repris d'ailleurs le thème de *l'Epreuve*. Mais Musset avait repris ce thème lui aussi dans *Fantasio*, et par les détails de l'intrigue et les personnages, la pièce de Feuillet est surtout un mélange de *Fantasio* et de *A quoi rêvent les jeunes filles*. Le prince qui veut se faire aimer sous le travestissement du secrétaire, est l'aimable Silvio plutôt que le prétentieux souverain de Mantoue; Astolfo est un Irus plus fougueux et moins dandy

(1) Acte II, 7.

(2) Paris, 1761, in-12.

que son prototype; Nicolo, le vieux républicain qui descend du tribun Rienzi et qui ne veut donner sa fille qu'à un homme qui n'a pas une goutte de sang noble dans les veines, est plutôt un des personnages grotesques de Musset que le sage duc Laërte ou l'aimable roi de Bavière; enfin, Fiammetta et Bianca sont des jeunes filles qui vivent dans des régions un peu moins éthérées que celles où se meuvent Ninon et Ninette. Pour ce qui regarde les imitations de détails, nous nous contentons de signaler la scène (1) où Fiammetta vient au rendez-vous donné par le prince-secrétaire et y rencontre Bianca, à qui Nicolo a persuadé de ne pas quitter la place. C'est à peu de chose près la situation où se trouvent Ninon et Ninette lorsqu'elles viennent, chacune de son côté, au rendez-vous donné par Silvio (2); et le dialogue des jeunes filles de Feuillet est l'écho de celui de leurs aînées.

Dans *le Fruit défendu*, Octave Feuillet se réclame de Sedaine et de Musset. Il fait dire au chevalier de Rosalba à propos de Corisanda: « Elle a beaucoup lu, cette veuve...; Elle a lu *la Gageure imprévue*, cela est clair » (3). Et en effet, avec son langage précieux, ses étourderies, sa « finesse », la comtesse rappelle beaucoup la marquise de Clainville. Quant aux autres personnages, Anselme et Mazetto sont des grotesques visiblement inspirés par les fantoches de Musset, et Rosalba, loin d'être « original », a très évidemment « lu M. de Musset » (4): c'est un désenchanté de la famille de Fantasio et d'Octave, qui raille tout, qui se raille lui-même, mais qui est cependant capable de sentiments profonds et d'exaltation lyrique. Enfin, l'imitation de Musset s'accuse encore dans la facture libre de ce petit acte, où nous nous promenons avec les personnages, à cheval dans une campagne d'Italie, à pied au bord d'une pièce d'eau dans un parc, en gondole sur une petite rivière au milieu d'un bois épais, et où nous assistons aussi à la toilette de Corisanda dans son boudoir, à son déjeuner sur une terrasse de jardin, à sa sieste dans un salon de repos, enfin au départ de Rosalba dans la cour du château. Musset l'emporte donc sur Sedaine; et si l'élève n'a pas

(1) *Un Bourgeois de Rome*, scène 15.

(2) *A quoi rêvent les jeunes filles*, acte II, 2.

(3) *Fruit défendu*, avant-dernière scène.

(4) *Fruit défendu*, avant-dernière scène.

la fantaisie ailée du maître, il a fait preuve d'habileté à saisir sa tournure d'esprit et à reproduire les côtés extérieurs de ses proverbes.

La Révolution de Février pousse ensuite Feuillet à remettre en scène dans l'infiniment petit cadre d'*Alix* le drame du conjuré au grand cœur qui a fait le serment de délivrer sa patrie d'un tyran cruel et blasé. Si par certains détails de l'intrigue, sa pièce se rapproche du *Lorenzino* de Dumas, par les sentiments de liberté, de patrie, d'honneur, dont elle est imprégnée, et par le scepticisme auquel elle aboutit, scepticisme qui ne croit ni à l'enthousiasme, ni à la vertu, ni au dévouement, elle relève plutôt du *Lorenzaccio* de Musset. Ce tyran de Franconie est persuadé qu'une action courageuse est plutôt « la gageure d'un fou blasé que le dévouement d'un citoyen »; les conjurés manquent à leur parole; le patriote Ulric, leur chef, aime sa maîtresse Alix plus qu'il n'aime son honneur, plus qu'il n'aime sa patrie, plus qu'il ne hait le tyran; et Alix découvre qu'elle aime le tyran qu'elle croyait exécrer. Dans ces circonstances, Ottocar n'a guère besoin de son pourpoint aux lames d'acier pour se défendre, surtout que l'auteur lui a prêté l'intelligence de Lorenzo plutôt que l'esprit hébété d'Alexandre. Quand Ulric, croyant que sa maîtresse est allée se livrer au tyran pour le tuer, arrive chez Ottocar pour la sauver, celui-ci le cache derrière une portière, après avoir eu le soin de lui glisser une dague dans la main, et lui fait entendre par la bouche même d'Alix l'aveu de sa trahison; et la pièce s'achève sur une parole qui, elle, est du bon Dumas: « Emportez dans un des caveaux de ma chapelle, dit Ottocar s'adressant à ses gardes, ce cadavre et cette femme évanouie; déposez-les côte à côte et murez la porte ».

La petite pièce *Romulus*, quoique fidèlement imitée, quant à la fable, du roman de La Fontaine (1), porte aussi, grâce sans doute à Feuillet, l'empreinte de Musset: on y retrouve son accent à la fois comique et attristé plutôt que la franche gaité de Dumas; on y rencontre un peu de son espièglerie et de sa fantaisie: des traits, par exemple, de ses personnages grotesques dans Babenhausen, et dans Wolf des étourderies

(1) Voir à la page 43.

qui rappellent celles du marquis de Valberg dans *On ne saurait penser à tout*.

Enfin, pour achever de connaître les influences que subit Feuillet au commencement de sa carrière dramatique il faut étudier aussi le conte *Onesta* (1) et le roman *Bellah* (2), deux autres œuvres qui remontent à l'époque de ses débuts.

Dans *Onesta* on reconnaît la Venise de convention et les mœurs vénitiennes de *Consuelo* et de *la Nuit Vénitienne*. Quant aux personnages ils rappellent tantôt George Sand, tantôt Alfred de Musset. Si Michel Gritti est un enfant du siècle qui s'est livré à la débauche pour prévenir l'ennui, il se montre capable aussi de ces exaltations que l'idéalisme de Sand a prêtées à ses personnages. Puis Giulia, la jeune fille pour l'amour de laquelle Michel consent à passer la nuit à prier sur les marches de l'église Sainte-Marie Formose, et les amis, Don José et Vespasiano, sont aussi des êtres créés par une âme éprise de beauté et d'idéal.

Il était tout naturel qu'Octave Feuillet, avec son tempérament sensible, subît de bonne heure l'attrait de George Sand. Une dizaine d'années plus tard, lorsqu'il sera sur le point de lui rendre sa première visite, son admiration sera devenue un « véritable culte » (3).

Je me souviens encore, dit Mme Feuillet, de l'impression que lui causait la pensée de cette première visite; il la désirait et la redoutait à la fois. Il m'en parlait sans cesse, se préoccupant de la manière dont il traduirait son admiration devant cette femme de génie. Il se préoccupait même de sa tenue, je ne l'avais jamais vu si inquiet de lui (4).

Ce culte devait laisser son empreinte sur l'esprit de Feuillet; si dans l'ensemble de ses conclusions, il est l'antithèse de George Sand, et si elle a écrit *Mlle de la Quintinie* pour réfuter les idées émises dans *l'Histoire de Sibylle* (5), le romanesque de l'un doit bien des traits à l'idéalisme de l'autre. D'ailleurs, George Sand a elle-même reconnu leur affinité

(1) *Revue Nouvelle*, 15 janv. et 1^{er} fév. 1847.

(2) *RDM*, 1^{er} et 15 avril 1850.

(3) Mme O. Feuillet, *Quelques années de ma vie*, p. 212.

(4) *Ibid.*

(5) Voir la *Préface de Mlle de la Quintinie*; Karénine, *George Sand. Sa vie et ses œuvres*, IV, pp. 424 et 439; Fromentin, *Correspondance et Fragments inédits*, p. 177; Sainte-Beuve, *Nouveaux lundis*, V, p. 40.

d'esprit, car elle écrivait en 1859 à l'auteur du *Roman d'un jeune homme pauvre* :

Notre pauvre siècle, si grand par certains côtés, si misérable par d'autres, vous comptera parmi les bons et les consolateurs, ceux qui portent un flambeau et qui savent l'empêcher de s'éteindre. Votre lettre me montre bien que vous avez le talent dans le cœur, c'est-à-dire là où il doit être pour chauffer et flamber toujours. C'est un devoir de s'aimer quand on est sorti du même temple; aimons-nous donc, nous qui ne sommes pas bêtes et mauvais (1).

Si le jeune Octave Feuillet admire George Sand, il doit aussi connaître Jules Sandeau. Il est donc probable que ce sont les récits du Bocage plutôt que *le Dernier Chouan* de Balzac, qui ont inspiré le roman *Bellah*. Pour plaire à notre futur avocat des femmes, l'auteur de *la Physiologie du mariage* n'a guère que sa thèse féministe, et cette thèse Octave Feuillet la trouvera dans l'œuvre de Sand. Mais chez Jules Sandeau, il peut goûter la peinture délicate des mœurs mondaines, le tour moral, le romanesque de bon ton. D'ailleurs, ils sont tous deux des fidèles collaborateurs de Buloz, qui va les faire exalter chacun à son tour dans les pages de la *Revue* à cause de leur « fidélité aux grandes pensées qui relèvent l'humanité » (2).

Mais il y a encore dans cette histoire de chouannerie, de nombreux souvenirs de Walter Scott; et l'auteur s'est lui-même accusé d'y avoir imité de trop près l'écrivain écossais (3). Celui-ci sera, en effet, la passion de toute sa vie; il le lira et le relira sans cesse. A Compiègne, il parlera de lui avec l'Impératrice, et ils entameront à propos de *Rob Roy* « une discussion sur la question de savoir à quel clan il appartenait » et, pour trancher la question, feront enfin venir un des Ecossais, qui donnera raison à l'Impératrice (4). En 1868, Octave Feuillet écrira de Fontainebleau à sa femme: « Je me

(1) Lettre du 27 fév. 1859, Mme O. Feuillet, *Quelques années de ma vie*, p. 215.

(2) Martino, *Le Roman Réaliste sous le Second Empire*, p. 97.

(3) Eugène y fait allusion dans une lettre à son frère, datée du 8 mars 1850.

(4) Lettre d'O. Feuillet à sa femme, s. d., publiée par celle-ci dans *Quelques années de ma vie*, pp. 301-304.

suis couché au lieu de souper et j'ai lu Walter Scott, mon meilleur ami et ma seule famille et mes seuls Palliers... » (1).

*
**

Il est évident après l'examen des œuvres de jeunesse d'Octave Feuillet, qu'on chercherait en vain dans celles-ci une marque personnelle. Cependant, par les admirations littéraires que ces œuvres trahissent, elles laissent deviner l'homme et entrevoir la voie qu'il suivra. En résumant les influences subies par notre auteur au début de sa carrière, on remarque d'abord combien il est attiré vers ce qui est rare, que ce soit l'aventure extraordinaire qu'invente la puissante imagination d'Alexandre Dumas, les sentiments exaltés qui jaillissent de l'âme vibrante de George Sand, ou l'idéal chevaleresque qui revit sous la plume enchanteresse de Walter Scott. Il aime encore ce qui est subtil, nuancé : l'élégant badinage, la fine analyse des sentiments, chez Alfred de Musset et Marivaux. On devine, enfin, l'imagination romanesque et la sensibilité profonde du jeune Feuillet. C'est grâce à ces qualités qu'il trahira toujours ses origines romantiques, même lorsqu'il s'insurgera contre ses anciens maîtres.

(1) *Ibid.*, p. 342.

CHAPITRE III

Octave Feuillet et la réaction contre le romantisme.

Le romantisme, aussi bien qu'une révolution littéraire, avait été une révolte morale, qui, en exaltant l'individu, en proclamant les droits souverains de l'instinct et de la passion, avait ébranlé les fondements de l'institution sociale; car ses adeptes, avec leur désir de s'affranchir des conventions poétiques, avaient revendiqué en même temps pour chacun le droit de s'affranchir des conventions morales. Croyant voir dans le bourgeois le symbole des freins qui entravaient la liberté individuelle, et du terre à terre vulgaire qui s'opposait à leur prétention de *poétiser* leur génération, ils s'étaient pris d'une haine violente pour cet être prosaïque. Aussi, non contents de mépriser en lui ses préjugés étroits et son manque de sentiment artistique, s'étaient-ils mis à haïr l'argent qu'il gagnait, le travail qui le lui procurait et toutes les vertus simples de sa vie régulière. Pour le dénigrer, ils s'étaient donc plu à exalter tous ceux qui, par leur vie, leurs origines, leurs sentiments, faisaient contraste avec lui: poètes faméliques, capitaines d'aventures, bandits, bâtards, courtisanes, et tous ces héros et ces héroïnes dont les passions impétueuses ne s'arrêtaient ni devant les conventions, ni devant le devoir, ni même devant le crime. C'est ainsi que le faux idéal romantique était en train, sous la Monarchie de Juillet, de saper les bases de la société.

Cependant, cette bourgeoisie méprisée par les *artistes*, devenait sous Louis-Philippe de plus en plus puissante et se transformait en une aristocratie d'argent qui parvenait à lui imposer une politique d'intérêt qui était l'antipode des ardeurs généreuses et des exaltations lyriques des romantiques. L'idéal poétique de 1830 ne pouvait tarder à paraître ridicule à une époque où l'accroissement de la richesse foncière,

faisant ressortir la médiocrité des conditions inférieures, mettait en valeur les bénéfices de l'argent et du travail qu'il avait essayé de dénigrer. Dès 1840, les mœurs ne se trouvaient plus en accord avec les envolées romantiques, et l'esprit pratique commençait à l'emporter sur l'esprit poétique. Depuis bon nombre d'années, d'ailleurs, Scribe réagissait contre les extravagances romantiques et flattait le goût bourgeois en se vouant dans ses vaudevilles et ses comédies à la glorification de l'argent et en se faisant l'interprète d'une morale vulgaire fondée sur le plus bas idéal de succès positif. D'autre part, l'art de Rachel, qui faisait revivre les héroïnes raisonnables du théâtre classique, mettait en lumière tout ce qu'il y avait de faux et de ridicule dans les héros et les héroïnes frénétiques du drame romantique, et faisait renaître le goût de la mesure dans les sphères de la vie intellectuelle que la philosophie trop courte de Scribe n'aurait pu atteindre. Enfin, l'esprit de réaction qui va amener la déroute romantique se manifeste en 1843 avec la chute des *Burgraves* et le triomphe de *Lucrèce*.

*
**

La *Lucrèce* de Ponsard respirait une atmosphère de sérénité et de grandeur qui ne pouvait être que reposante après les emportements romantiques. « Le calme et la simplicité de cette belle figure antique, dit Daniel Stern, produisirent à la représentation un effet extraordinaire. L'émotion fut vive, la surprise encore plus; l'une et l'autre s'exprimèrent par des applaudissements enthousiastes... jamais plus riant accueil de la gloire n'étonna plus candide et plus timide vainqueur » (1). Le « candide » et « timide » vainqueur avait composé tranquillement sa pièce dans sa petite ville de Vienne en Dauphiné pendant quatre années d'une existence « tout imprégnée d'une saine atmosphère de campagne, de famille et de bonne latinité » (2) sans trop rêver à la gloire et certainement sans songer à faire une œuvre de combat. Sainte-Beuve (3) avait applaudi la pièce à la lecture et Lamartine,

(1) Ponsard : *Œuvres Complètes*, Paris, 1865-1876, 3 vol. in-8, t. I ; *Esquisse de sa Vie et de son Œuvre*, par Daniel Stern, pp. iv et v.

(2) Stern, loc. cit., p. vi.

(3) *Ibid.*, p. vii.

dès que Bocage eut posé la dernière feuille, s'était levé et avait prononcé solennellement ces paroles : « Messieurs, nous n'oublierons pas cette lecture. Ce que nous venons d'entendre est l'œuvre d'un vrai poète. Cette œuvre marque une date. C'est une jeune génération qui nous arrive, avec un esprit nouveau. La France grandit, messieurs » (1). Les suffrages romantiques semblaient donc gagnés à l'avance au poète inconnu, d'autant plus que son œuvre était défendue par les acteurs romantiques, Bocage et M^{me} Dorval. Mais le succès de *Lucrèce* suivait de trop près l'échec des *Burgraves*; les fanatiques de l'école qui venait de subir cette défaite humiliante, crurent voir dans la tragédie de Ponsard une « réponse insolente à la *Préface de Cromwell* » (2) et crièrent à la vengeance. En sortant de l'Odéon, Alfred de Musset aurait dit : « C'est un défi, est-ce que nous ne le relèverons pas ? Il faut y répondre » (3). Sainte-Beuve ne revint pas sur sa première impression, mais les railleries et les sarcasmes des zélés défenseurs de Hugo eurent quand même leur effet; le premier enthousiasme fut suivi d'un revirement de l'opinion, et le succès de *Lucrèce* passa vite sous les attaques d'une critique systématiquement violente (4).

Il y avait cependant dans la pièce de Ponsard assez de courants divers et surtout assez d'éléments romantiques pour le disculper des charges que les *hugolâtres* faisaient peser sur lui : s'il revenait à la tragédie classique, il y revenait avec des libertés vis-à-vis, par exemple, des unités sacramentelles, qui n'eussent pas manqué de choquer l'auteur de l'*Art Poétique*; il y revenait aussi avec une couleur locale que l'auteur du manifeste romantique n'eût pu renier. Mais ce qui avait contribué à faire le succès de *Lucrèce* et ce qui devait en même temps froisser la susceptibilité romantique, c'était la morale bourgeoise qui s'en dégageait : exaltation des vertus domestiques, réhabilitation de l'amour conjugal. *Lucrèce* est la fidèle gardienne du foyer, qui veut mériter qu'on lise sur son tombeau :

Elle vécut chez elle, et fila de la laine. I, 1.

(1) *Ibid.*, p. VIII, n. 2.

(2) *Ibid.*, p. VII.

(3) Latreille: *La Fin du Théâtre Romantique et F. Ponsard*, p. 176.

(4) Stern, loc. cit., p. VII.

qui est persuadée que

Les doigts laborieux rendent l'esprit plus fort,
Tandis que la vertu dans les loisirs s'endort. *ibid.*

et qui se tue, bien qu'innocente, pour que son exemple ne devienne pas

.....un prétexte invoqué,
Quand aux devoirs d'épouse une autre aura manqué.

V, 3.

Enfin, si *Lucrèce* avait eu à l'Odéon un accueil triomphal, tandis que la *Judith* de M^{me} de Girardin n'obtenait au Théâtre-Français qu'un succès d'estime, c'est que Ponsard avait fait plus qu'une tragédie classique, il avait fait en quelque sorte un drame bourgeois remettant en honneur la classe et les vertus moyennes que les romantiques avaient accablées de leur dédain. C'est là ce qui faisait de sa pièce, qu'il l'eût voulu ou non, une œuvre d'actualité anti-romantique.

*
**

En s'acharnant contre Ponsard et son œuvre, les romantiques soulevaient contre eux une opposition qui n'allait pas tarder à s'organiser et à mener activement la réaction. Un autre Dauphinois, le jeune Emile Augier, avait été un des premiers à se ranger aux côtés de Ponsard, et dès le 13 mai 1844, il faisait jouer à l'Odéon une pièce, *la Ciguë*, que celui-ci avait critiquée et annotée page à page (1), et où l'on entendait un désenchanté de la race des héros de Musset s'écrier au dernier acte :

Une famille à moi ! Quelle joie, et comment
Ai-je pu jusqu'ici vivre différemment ? II, 9.

Le 26 mai, Augier écrivait à Ponsard, qui s'était de nouveau retiré en Dauphiné : « J'ai fait connaissance avec un aimable et fort poète, Latour (2). Nous avons conclu une alliance offensive et défensive dans laquelle nous avons pris la liberté de vous mettre. Nous voulons ramener les bonnes lettres sur

(1) Latreille, op. cit., p. 402.

(2) Latour de Saint-Ybars, émule de Ponsard en tragédie. Il fit jouer une *Virginie*, au Théâtre Français, en 1844.

le théâtre. Gardez ce paragraphe pour vous: on rirait de ma prétention au rôle de restaurateur » (1). De son côté, Achille Ricourt, directeur de *l'Artiste*, enrôlait activement d'autres jeunes — Foussier, Charles Reynaud, Hetzel, Meissonier, John Lemoine et Edouard Grenier — sous la bannière de la réaction, et la nouvelle école se formait (2). Enfin, en 1845, l'Académie décernait à Ponsard « le prix de tragédie fondé en 1831 pour opposer une digue aux envahissements du romantisme » (3), et grâce à ce fait et au concours des circonstances, l'auteur de *Lucrèce* se voyait, bon gré, mal gré, proclamer chef des réactionnaires, qui se réunissaient depuis quelque temps hebdomadairement, et devant lesquels il allait, l'année suivante, faire la lecture de sa tragédie, *Agnès de Méranie* (4).

Les défenseurs zélés du Romantisme avaient donné ironiquement à la nouvelle école l'étiquette d'Ecole du Bon Sens. Si Ponsard n'a jamais revendiqué ce titre, il a toutefois dit: « Pour ma part, je n'admets que la souveraineté du bon sens; je tiens que toute doctrine doit être continuellement soumise à l'examen de ce juge suprême » (5); et si Augier le repoussa, il ne le fit que pour confondre ceux qui l'avaient inventé en demandant: « Qui méprise assez le bon sens pour s'en croire dénué, et qu'est-ce qu'une école dont tout le monde fait partie? » (6). Toujours est-il que l'Ecole de Ponsard garda le titre que lui avaient donné ses détracteurs et qu'elle servit en effet la cause du bon sens pour combattre les excès romantiques. Elle s'opposa au romantisme, ainsi que l'a dit Latreille (7), par son respect de la morale, par le besoin qu'elle ressentait de ramener les lettres à la tradition française, c'est-à-dire de les affranchir des influences envahissantes des littératures étrangères. « L'esprit français, qui a conquis l'Europe, dit Augier, veut bien s'enrichir de ses dépouilles, mais à la manière des Romains qui prenaient leurs dieux aux vaincus en leur donnant les noms latins et en les ajustant au culte de Rome » (8). Mais la réaction de l'Ecole du Bon Sens ne

(1) Lettre publiée par J. Claretie, *Temps*, 25 mai 1894.

(2) Grenier: *Souvenirs Littéraires*, Chap. VIII.

(3) Stern, loc. cit., p. xiii.

(4) Grenier, op. cit., Chap. VIII.

(5) *Œuvres Complètes*, t. III; *A propos d'Agnès de Méranie*, p. 352.

(6) *Spectateur Républicain*, 2 août 1848.

(7) Op. cit., Livre III, Chap. III.

(8) *Spectateur Républicain*, 2 août 1848.

fut pas en vérité une réaction classique, car ses adeptes, se réclamant du progrès et de la démocratie, rejetaient « toute compromission avec les conservateurs de toutes nuances » (1). Dès leurs débuts, Ponsard et Augier, en se partageant la scène antique, avaient tous deux — celui-là dans sa tragédie romaine, celui-ci dans sa comédie grecque — été attentifs à l'actualité: à cette époque où l'esprit bourgeois prenait le dessus, ils avaient chanté les joies paisibles et douces du foyer et réhabilité la famille et le mariage; et c'est avec cette arme bien actuelle: la morale bourgeoise, qu'ils allaient porter les plus rudes coups au romantisme. En résumant leur œuvre, Latreille dit: « Ils ont dégagé la vertu bourgeoise des compromissions auxquelles descend notre faiblesse, des hypocrisies qui s'y sont accumulées au cours des temps, et après l'avoir rétablie dans sa pureté première, ils l'ont prêchée avec une conviction d'apôtres » (2).

Cependant, moins bruyamment, mais non moins sincèrement, Jules Sandeau s'était fait dans ses contes et ses romans le poète du devoir. Dès 1846, Gustave Planche dit de lui: « Ce qui domine dans tous ses livres, c'est le sentiment profond de la famille. Depuis *Marianna* jusqu'à *Madeleine*, il n'a pas écrit une seule page qui ne respire la passion la plus sincère pour la vie de famille, la connaissance complète du bonheur qu'elle donne et des devoirs dont elle se compose » (3). En effet, même dans *Marianna* (1839), Sandeau avait opposé aux amours coupables de l'héroïne la douce résignation de Noémi cherchant le bonheur dans le dévouement, et il avait fait triompher le devoir. Dans *Fernand* (4), il avait refusé au débauché égoïste les joies de l'amour pur et donné la victoire au mari trompé. Et puis dans *Madeleine* (5), il avait célébré les joies régénératrices du travail. En 1849, il va railler aimablement la poursuite de la chimère dans la *Chasse au roman*, qu'il transformera ensuite en comédie-vaudeville avec la collaboration d'Emile Augier. Ce « romantique repentant » (6) a donc fait sa part pour amener le triomphe du bon sens.

(1) Latreille, op. cit., p. 407.

(2) Latreille, op. cit., p. 407.

(3) *Portraits Littéraires*, t. I. p. 264.

(4) *RDM*, 1^{er} et 15 octobre 1843.

(5) *RDM*, juin, juillet, août 1846.

(6) Brunetière, *RDM*, 1^{er} janvier 1887.

Ce n'est pourtant point par une victoire trop facile que l'esprit bourgeois devait avoir gain de cause. Pendant que les amis du bon sens s'attiraient des adeptes et proclamaient Ponsard leur chef, les romantiques continuaient d'assiéger avec succès les portes de l'Académie Française: Victor Hugo y était suivi par Sainte-Beuve, Mérimée, Alfred de Vigny et Vitet. Puis on accueillait froidement les secondes pièces d'Augier et de Ponsard: *L'Homme de bien* à la Comédie-Française en novembre 1845, et *Agnès de Méranie*, nouveau panégyrique des vertus domestiques, à l'Odéon en décembre 1846. « Le public, dit Daniel Stern en parlant de l'accueil fait à la tragédie de Ponsard, ne protesta pas contre les arrêts de la presse, qui conclut au néant de Ponsard, de son œuvre et de son école » (1). Mais trois ans plus tard, ce même public fera à *Gabrielle*, la comédie bourgeoise où Augier a réhabilité le mari, si longtemps sacrifié à l'amant, et où il a osé proclamer que l'adultère

..... est un crime
Grotesquement ignoble à moins d'être sublime.

V, 5.

un accueil triomphal, et Vacquerie, un des ennemis les plus acharnés de l'Ecole du Bon Sens, tout meurtri encore de l'échec de son *Tragaldabas* en juillet 1848, constatera avec dépit que « rien n'est d'un effet plus immanquable au théâtre que les maximes de morale courante, l'éloge de l'obéissance, l'exaltation du terre à terre, le lyrisme du pot-au-feu » (2). Enfin, pour qu'il se produisît, après les passions frénétiques déchaînées par le romantisme, ce revirement total, pour qu'il y eût vers 1850, ainsi que le dit Latreille, « comme une crise de la vertu publique » (3), il avait fallu passer par les événements de 1848.

*
**

« La Révolution de 1848, dit Seignobos, est l'irruption du romantisme dans la politique; du mouvement romantique elle tient l'enthousiasme juvénile, les aspirations généreuses, les espérances indéfinies, l'ignorance des conditions réelles de la

(1) Loc. cit., p. XIII.

(2) *Profils et Grimaces*, p. XIII.

(3) Op. cit., p. 384.

vie, l'indifférence aux solutions pratiques, la sentimentalité confuse, le goût des formules grandioses et vagues, la religiosité sans croyances précises, allant jusqu'à la vénération pour la religion établie. La République apparaît comme une effusion du sentiment démocratique plutôt que comme une forme positive de gouvernement; le socialisme est moins un programme de réformes sociales qu'un amour mystique du peuple, un attendrissement lyrique sur ses vertus et sa misère » (1). Malheureusement, l'enthousiasme et le lyrisme ne peuvent longtemps suppléer à l'expérience et au sens pratique lorsqu'il s'agit de former un gouvernement stable et d'assurer la prospérité d'une nation; la Révolution de Février est donc suivie de grosses déceptions. Le gouvernement provisoire ne fait que commettre erreur sur erreur; l'arrêt subit des affaires menace la prospérité de tous, et l'ouvrier, qui avait été comblé de promesses, se voit soudain privé de tout salaire et plongé dans la misère. Les déceptions amènent l'Insurrection de Juin, qui est « l'explosion violente des convoitises surexcitées et non satisfaites » (2). Au lendemain des événements sanglants de juin, « une impression se dégageait, dit de La Gorce, qui dominait toutes les autres, c'était l'impérieux désir d'un pouvoir assez fort pour prévenir le retour de pareils excès. Plus de presse démagogique, plus de clubs, plus de socialisme surtout: tel était le cri, non seulement des riches bourgeois, des banquiers, des gens d'affaires, mais encore des petits rentiers, des petits commerçants et de tous les ouvriers qui voulaient vivre par le travail » (3). Le sentiment qui domine, c'est donc le désir d'une réaction énergique; on est prêt à brûler les dieux qu'on a adorés; l'histoire des mois qui suivent l'Insurrection de Juin n'est donc que « l'énumération des mesures prises pour remonter le courant qu'on avait descendu depuis le 24 février » (4).

Mais ce n'est pas seulement en politique qu'il faut remonter le courant; les excès de la révolution ont fait comprendre le danger des rêves qui l'ont engendrée; on a vu de trop près

(1) Lavissee: *Histoire de France contemporaine*, t. VI, p. 397.

(2) De La Gorce: *La Seconde République Française*, t. I, p. 386.

(3) *Ibid.*, t. I, p. 404.

(4) De La Gorce, *op. cit.*, t. I, p. 405.

à quoi mène l'individualisme qui déchaîne l'instinct et les passions; on sent le besoin de revenir aux lois et aux conventions qui protègent la société; on comprend, enfin, qu'une littérature qui pose en principe la supériorité de l'individu menace le salut public et abaisse le niveau moral. Pour l'école qui avait épousé la cause de la loi et du devoir, et qui n'hésitait pas à immoler l'individu à l'institution sociale, c'était le moment de se faire applaudir et de gagner des adeptes. Aussi, les partisans de Ponsard, sentant l'heure propice, fondent-ils en juillet le *Spectateur Républicain*, où l'on pourra lire, mêlées à la politique, les doctrines littéraires de l'école. Les romantiques auront beau leur opposer *l'Evénement*, rédigé par Paul Meurice, Charles et Victor Hugo fils, Vacquerie, Gautier, Balzac, l'esprit poétique est en déroute. La durée de l'Ecole du Bon Sens aura beau être plus éphémère encore que celle du romantisme, l'esprit pratique l'emportera quand même: le bon sens de Ponsard aura servi de transition entre l'idéalisme de Cousin et le positivisme de Comte.



Grâce à ses relations avec Bocage, qui avait créé le rôle de Brute dans *Lucrèce* et celui de Philippe-Auguste dans *Agnès de Méranie*, et qui avait monté *la Ciguë*, Octave Feuillet avait pu suivre de près les débuts de Ponsard et d'Augier (1) au théâtre, et il n'avait pas tardé à subir l'attrait de l'élévation morale que respiraient leurs pièces. Dès 1846, dans *Palma*, mélodrame bien romantique cependant, il avait, ainsi que nous l'avons fait observer, prononcé avec Paul Bocage l'anathème contre la femme adultère. Pour achever de l'amener à la cause de la régénération morale, il ne lui fallait, à lui comme à tant d'autres nés et élevés dans un milieu bourgeois, que les déceptions et les excès de la révolution. Son caractère timide s'alliant à son éducation première

(1) C'est chez le libraire Hetzel, un des amis du « bon sens », dont parle Grenier (voir notre page 61), qu'Octave Feuillet porte, en 1846, *La Vie de Polichinelle et ses nombreuses aventures*; Hetzel publie aussi ses *Dialogues* (voir notre Bibliographie) dans *Le Diable à Paris*. C'est le seul lien que nous ayons trouvé qui rattache Feuillet au groupe de Ponsard au moment de la lutte avec les romantiques. Il se peut que notre auteur ait connu Augier aussi à cette époque. Plus tard, certainement, il sera très lié avec l'auteur de *Gabrielle* (voir notre Chapitre IV).

le fit reculer devant l'anarchie politique et morale à laquelle avaient abouti les rêves humanitaires et l'individualisme de la génération romantique. Avec son besoin physique de calme et de tranquillité, Feuillet vit aussitôt dans la sainteté du foyer l'unique refuge contre les désordres dont il venait d'être témoin, et nous le voyons s'enrôler sous la bannière de Ponsard pour protéger la famille contre les révoltés que le romantisme avait défendus et même exaltés. Son prochain retour au foyer familial, son mariage au printemps de 1851, la vie tranquille dans sa ville de province, allaient l'affermir dans cette voie et l'aider à s'affranchir des influences subies dans le milieu parisien de ses débuts. Ajoutons que Buloz ne pouvait accueillir cette nouvelle manière qu'avec enthousiasme et donner à son jeune collaborateur l'appui de ses encouragements, voire de ses conseils, car depuis une dizaine d'années, la *Revue* essayait de pratiquer « contre les excès de tout genre... une critique de répression et de justesse, de bonne police et de convenance » (1). C'est ainsi que, après les proverbes de Musset, la *Revue des Deux-Mondes* va publier ceux du *Musset des Familles* — c'est le sobriquet inventé par Jules de Goncourt (2) pour désigner celui qui, tout en se servant du cadre employé par le poète romantique, a pris le contre-pied des idées romantiques et s'est prononcé pour le devoir et l'amour dans le mariage.



C'est avec *la Crise*, publiée dans la *Revue* le 15 octobre 1848, qu'Octave Feuillet inaugure sa nouvelle manière. Il s'agit ici de l'attrait qu'ont toutes les femmes, même les plus

(1) Sainte-Beuve, *RDM*, 15 septembre 1839, cité par Martino, op. cit., page 96.

(2) *Journal des Goncourt*, t. V, p. 325.

Voici à ce sujet le commentaire de Sainte-Beuve : « Un joli mot, souvent répété, résume fort bien le rôle et la physionomie de M. O. Feuillet, tel qu'il s'annonça d'abord ; on a dit qu'il était le *Musset des Familles*. Ce joli mot, qui, je crois, a été dit pour la première fois par M. Jules de Goncourt, a été trouvé d'autre part et mis en circulation par M. Paul de Saint-Victor. Il baptise à merveille l'auteur des *Scènes et Proverbes* dans sa première manière. Nos petits-neveux, pour apprécier le piquant du mot, devront savoir qu'il y avait, en ce temps-là, un journal utile et moral très répandu, le *Musée des Familles*. Le jeu de mots, comme il arrive quelquefois, a conduit à la vraie et parfaite vérité. » (*Nouv. Lundis*, t. V, p. 13, n.).

honnêtes, pour le fruit défendu, du regret qu'elles ressentent au seuil de la maturité de mourir sans y avoir donné un coup de dent. Juliette de Marsan est atteinte de cette maladie morale, que le docteur Dessoles appelle *la crise des honnêtes femmes*, et dont il fait le diagnostic à M. de Marsan, magistrat sérieux, mari dévoué, qui s'inquiète des allures fantasques de sa femme. On vient de la voir, elle qui était autrefois le modèle des vertus féminines, tour à tour « quinteuse », « acariâtre et plaintive », « lyrique », « froide pour ses enfants et hostile à son époux » et coquette avec le docteur (1). Juliette est la victime d'une société qui, tout en commandant la vertu, n'accorde aux femmes vertueuses que le titre dénigrant de *femmes de pot-au-feu*, et qui a érigé le vice en dieu, lui donnant ces noms provoquants : « amour, volupté, idéal, cœur, âme » (2). Juliette veut à tout prix savoir le sens de ces mots mystiques qui sonnent depuis si longtemps à ses oreilles, et, selon Dessoles, elle ne sera guérie de ses curiosités malsaines que lorsqu'elle aura connu les hontes et les dégradations de la passion et de la trahison. Enfin, pour ramener la paix au foyer conjugal, Dessoles consent, — bien qu'il aime Juliette et qu'il l'ait avoué à de Marsan, — à être l'ami fidèle qui conduira Juliette jusqu'au bord du précipice et lui fera connaître les mensonges, les hypocrisies, les dégoûts des liaisons secrètes « sans la laisser arriver au terme fatal » (3). Voici donc l'action engagée. Juliette se laisse prendre au piège tant et si bien que le docteur serait tout prêt à oublier le fameux article qui lui crée l'obligation de laisser à de Marsan une heure pour tenter un suprême effort dans le cas où son bonheur serait menacé ; mais devant la bonté et l'équité dont celui-ci fait preuve au milieu de sa douleur, il a le courage de l'avertir. Le rendez-vous dans le boudoir de Juliette est donc interrompu par le mari, qui, pendant que Dessoles est caché dans le cabinet, se met à parler à sa femme des joies qu'il avait rêvées à la veille de leur mariage, de la douce image qu'il s'était faite de leur vie. A mesure qu'il lui ouvre son cœur, Juliette s'attendrit et se repent ; mais alors de Marsan lui fait comprendre que si jamais elle le trahissait, il s'en

(1) *Scènes et Proverbes*, 2^e éd., p. 45.

(2) *Ibid.*, p. 47.

(3) *Ibid.*, p. 52.

irait emmenant avec lui leurs deux enfants, et puis il sort laissant Juliette accablée. Mais on entend une voix dans le cabinet, et au lieu de Dessoles, ce sont les enfants qui sortent portant de gros bouquets pour souhaiter sa fête à leur mère. Elle comprend que son mari sait tout et qu'il a pardonné, et elle s'écrie en le voyant rentrer: « Oh! vous êtes bon comme le bon Dieu! » (1).

Ce dénouement est puéril et quelque peu mélodramatique; il n'y a d'ailleurs dans la pièce que la *crise* qui soit finement analysée; après avoir posé son sujet, l'auteur n'a pas osé l'approfondir. Pour que la leçon portât, pour qu'on fût convaincu de l'efficacité du remède et de la guérison radicale de Juliette, il eût fallu qu'elle revînt à son mari par dégoût des lâchetés qu'accompagnent les trahisons de ce genre. Or, c'est à peine si on la voit aux prises avec ces lâchetés et les dégoûts qu'elles suscitent dans une âme sensible. Dans son journal, Juliette raconte que les domestiques lui manquent de respect; dans la pièce remaniée pour la représentation, on assiste aux scènes avec les domestiques (2) et à une autre où Juliette se plaint à Dessoles « avec un découragement d'enfant » (3) qu'elle ne se fera jamais à cela, jamais; et c'est tout. C'est donc l'éloquence de son mari et la noblesse d'un cœur s'ouvrant à elle pour la première fois, qui la ramènent au devoir. Mais qu'advient-il si jamais Juliette apprend la ruse de son mari? M. de Marsan ne sera-t-il pas amoindri aux yeux de sa femme ainsi qu'il l'est déjà dans l'opinion du lecteur? Et quel sera alors le lendemain de cette guérison achetée au prix de la dignité et du mari et de la femme?

Mais si le dénouement manque de logique et que la moralité en paraisse douteuse, on ne peut se tromper sur l'intention de l'auteur: de toute évidence, il a voulu dans *la Crise* dénoncer l'idéal romantique, qui exaltait la passion, et ramener au devoir et au foyer conjugal une révoltée qui était sur le point de s'en éloigner, aveuglée par les faux enseignements de cet idéal, en lui montrant la poésie simple de la vie régulière et en lui faisant entrevoir les misères des liaisons irrégulières.

(1) *Scènes et Proverbes*, 2^e éd., p. 96.

(2) *Th. Complet*, t. I; *La Crise*, 4^e partie, scènes 1 et 2.

(3) *Ibid.*, 4^e partie, scène 4.

gulières. C'est ainsi, en prenant la défense de la famille, que Feuillet se rangeait aux côtés de Ponsard et d'Augier dans l'Ecole du Bon Sens; et *la Crise* est, par le mélange de dialogue et de récit qui la compose, le lien qui conduit des romans de Sandeau à la *Gabrielle* d'Augier.

Lorsque *la Crise* fut jouée en 1854, elle n'eut qu'un succès d'estime, et elle ne méritait pas mieux; mais il nous est permis de supposer que si elle eût été écrite pour la représentation et jouée en 1848, avant que les batailles entre les romantiques et les partisans du bon sens fussent apaisées et que Janin eût fait son appel à la conciliation (1), elle eût obtenu, grâce à l'opportunité de la leçon, un accueil autrement chaleureux; il nous est même permis de supposer que le triomphe d'Augier en décembre 1849 en eût été un peu diminué, car n'aurait-on pas eu en écoutant sa *Gabrielle* le sentiment de quelque chose de déjà entendu? n'aurait-on pas vu dans son Julien Chabrière un M. de Marsan rajeuni et un peu idéalisé? Car Julien, comme M. de Marsan, est homme de robe; comme lui aussi, il est sérieux, dévoué à sa famille; comme lui encore il a confiance dans la vertu de sa femme et voit dans les enfants la sauvegarde du bonheur domestique. Et puis, tous deux ils ont des âmes qui « s'épurent, au lieu de s'aigrir par la douleur » (2); ce n'est pas aux moyens violents qu'ils auront recours lorsque leur honneur sera menacé: « Ce serait mon orgueil..., dit de Marsan, que d'exposer tout entière sous les yeux de la femme coupable cette âme qu'elle aurait brisée, de combattre mon heureux rival avec ses propres armes, courtoisement, et de vaincre peut-être » (3); quant à Julien, il usera des mêmes armes avec Gabrielle et accablera son rival

.....d'une amitié si vraie
Que de sa trahison il faudra qu'il s'effraie.

Acte IV, 3.

Chacun, enfin, pardonne à sa femme un moment d'égarement, reconnaît que lui aussi a eu ses torts, et l'emporte sur l'amant à force de discours éloquentes où se révèle une grandeur d'âme

(1) *Débats*, 4 avril 1853.

(2) *Scènes et Proverbes*, 2^e éd., p. 84.

(3) *Ibid.*, p. 94.

qui fond le cœur des coupables. Et alors Gabrielle de s'écrier :

Oh! vous êtes clément comme un Dieu.

Acte V, 8.

ainsi que Juliette avait dit son « Oh! vous êtes bon comme le bon Dieu » (1). Certes, nous n'accusons pas Augier de plagiat; nous n'oublions pas non plus que son œuvre respire une élévation morale et une poésie familiale que Feuillet n'a su atteindre dans la sienne; mais, que les ressemblances entre les deux pièces soient dues au hasard, ou qu'elles soient le résultat d'un souvenir, nous revendiquons pour notre auteur une place moins obscure que celle qu'on lui a réservée dans la réaction contre le romantisme (2), car, avant *Gabrielle*, il a plaidé dans son nouveau *Spectacle dans un fauteuil* la cause du mari contre l'amant pour faire triompher l'amour conjugal.

*
**

Pour répondre à Victor Hugo, qui avait mis dans la bouche de Marion de Lorme le cri :

Fût-ce pour te sauver, redevenir infâme,
Je ne le puis! Ton souffle a relevé mon âme,
Mon Didier! Près de toi rien de moi n'est resté
Et ton amour m'a fait une virginité!

(Acte V, 2.)

Augier avait fait dire à Dona Clorinde :

Je sais bien que l'amour n'est pas une vertu,
Et qu'il ne me rend rien de mon honneur perdu.

L'Aventurière, V, 5, éd. de 1848.

et il lui avait interdit à tout jamais le foyer familial. L'intransigeance d'Augier choqua-t-elle l'âme sensible de Feuillet? Toujours est-il qu'en abordant à son tour en 1849 le sujet

(1) *Ibid.*, p. 96.

(2) Latreille lui accorde une phrase : « Avant qu'Octave Feuillet se fût ingénié, dans ses *Proverbes*, à combattre la sentimentalité perverse, mise à la mode par G. Sand et Balzac, l'Ecole du Bon Sens prit en mains la cause du devoir, de la loi, de la conscience publique. » Il cite ensuite les œuvres de Ponsard et d'Augier, y compris *Gabrielle*, et semble oublier que les *Proverbes* ont paru à la *Revue des Deux Mondes*, avant d'être publiés en recueil (Op. cit., p. 334).

de la courtisane amoureuse, il semble avoir essayé de concilier la thèse romantique avec la thèse bourgeoise en faisant intervenir dans la question l'idée du repentir et du pardon chrétiens. Aussi donne-t-il à son héroïne le nom de Madeleine et à sa pièce le titre de *Rédemption*.

Malgré la vie brillante qu'elle mène, Madeleine, la comédienne la plus adulée du Théâtre-Impérial de Vienne, s'ennuie, car cette vie, qui accorde toutes les satisfactions à ses sens et à son esprit, n'offre aucune nourriture à son âme, et celle-ci gémit et proteste. C'est ainsi, du moins, que le curé Miller, à qui elle vient porter de l'argent pour ses pauvres, explique le mal qui la ronge. « Ce mal est le suprême bien, dit-il, et son nom c'est l'âme » (1). Pour les âmes malades il n'y a qu'un rédempteur : Dieu ; il est miséricordieux pour les pécheurs et leur réserve plus d'un moyen de salut. Le salut de Madeleine lui viendra par un sentiment « qui contient à lui seul tous les devoirs et toutes les vertus, qui expie et console à la fois » (2). Ce sentiment, c'est l'amour. Madeleine n'a jamais aimé ; quand elle aura su inspirer le respect à un honnête homme qu'elle aimera, le curé la reverra « consolée et croyante » (3). Si nous interprétons correctement la pensée de l'auteur, cela veut dire que, si l'amour peut commencer la réhabilitation, ce n'est pas lui qui peut l'achever : l'amour ne sera pour Madeleine qu'un pas vers le retour à une vie morale ; il la conduira vers Dieu, et le devoir, le sacrifice, le repentir chrétien achèveront sa régénération. L'idée de l'auteur n'a jusque-là rien de choquant même pour les esprits les plus orthodoxes, mais on commence à craindre pour la moralité de son dénouement lorsqu'il fait demander à Madeleine : « Y a-t-il donc un amour qui puisse être béni de votre Dieu, s'il n'est conforme à la morale du monde et appuyé sur la sanction religieuse ? ou bien pensez-vous que je puisse aimer jamais un homme qui aurait la lâcheté de m'épouser ? » et que le curé lui répond : « Les âmes que le monde a égarées en violant les lois de Dieu, Dieu les retire à lui, s'il lui plaît, en dehors des lois du monde » (4). Nous allons voir que nos craintes sont fondées.

(1) *Scènes et proverbes*, 2^e édition, p. 108.

(2) *Ibid.*, p. 110.

(3) *Ibid.*, p. 111.

(4) *Id.*, *Ibid.*

Après sa visite au Bien, personnifié par le curé, Madeleine va chez le Mal, incarné dans la personne du Juif, Zaphara, et lui achète une fiole de poison. Elle rentre ensuite au théâtre, où elle remporte un nouveau triomphe. Après la représentation elle reçoit à souper quatre galants, entre lesquels elle a promis de faire un choix le soir même. Pour se venger, elle a aussi convié à ce souper un inconnu qui a insulté sa beauté; mais quand elle reconnaît en lui le jeune homme avec lequel elle a eu quelques minutes d'entretien l'après-midi dans l'église, ses projets de vengeance s'évanouissent et c'est à lui qu'elle accorde, enfin, l'entrée de son boudoir. Après l'avoir nargué, elle essaie de l'attendrir et finit par le prier de la sauver en l'aimant. Maurice, qui est un jeune homme vertueux et romanesque, serait tout prêt à s'engager dans cette voie « douloureuse... mais sublime » (1), s'il ne devait y être « suivi pas à pas par un éternel fantôme: — la défiance! » (2). Alors, voyant qu'il doute de sa sincérité, Madeleine avale le poison et s'écrie: « C'est la mort que je viens de boire... Me crois-tu maintenant? » (3). Mais ce n'est pas la mort, car Maurice était chez le Juif; il a tout vu, il a tout entendu, il a pris le poison pendant le souper. « C'est la vie! c'est l'amour, c'est le salut! » (4). Il la croit, il l'aime, il lui dit: « J'unis pour jamais ma main à ta main, mon âme à ton âme. Ne regrette rien... jamais épouse ne reçut d'un homme, au pied d'un autel, plus de foi et plus de respect que ton amant ne t'en consacre à la face du ciel » (5).

Marion de Lorme avait dû acheter à force de pénibles souffrances le droit de croire à sa virginité, et encore, après avoir été pardonnée par Didier, elle l'avait vu partir pour l'échafaud. La « Dame aux camélias » était pardonnée aussi, mais elle mourait. Quant à Madeleine, lorsque le rideau tombe, elle est dans les bras de son amant, et qu'est-ce qui lui a valu ce bonheur? La fiole de poison que lui avait vendue l'agent du diable! Elle aura beau, après cela, écrire au curé qu'elle croit en Dieu, on a de la peine à imaginer l'épilogue où l'on verrait la belle pénitente si facilement pardonnée re-

(1) *Scènes et proverbes, Rédemption, dernière scène.*

(2) *Id., Ibid.*

(3) *Id., Ibid.*

(4) *Id., Ibid.*

(5) *Id., Ibid.*

tourner même vers son curé très indulgent pour lui demander de la diriger dans la voie du sacrifice, du dévouement et du repentir chrétien. C'est donc sous l'impression de la morale facile du curé que le dénouement nous laisse, au lieu de sous l'effet de la donnée première, où il s'agissait du rachat d'une âme par le sacrifice. Enfin, au lieu du drame du repentir que le jeune auteur s'était proposé de faire, il n'a écrit que le drame — nous dirions même la comédie — de l'amour. On comprend alors pourquoi, même devant le texte de 1860, où la question de Madeleine et la réponse choquante du curé sont supprimées, les écrivains catholiques s'effarouchèrent, pourquoi Georges Seigneur, écrivant dans la *Revue du Monde Catholique*, appelait *Rédemption* un des drames « les plus odieux qui aient jamais paru » (1), et pourquoi Léon Gautier s'écriait dans ses *Etudes pour l'Eglise* :

Rédemption! la main de l'auteur n'a pas tremblé en écrivant ce grand mot en tête de sa frivolité en quatre actes. *Rédemption!* Il a oublié que c'est ainsi que s'appelle le grand sacrifice, le Contrat vraiment incomparable par lequel la Justice de Dieu a cédé à l'Amour incarné (2).

Aussi, avec sa prétention de christianiser une idée chère aux romantiques, celle de la réhabilitation de la courtisane, Octave Feuillet avait-il simplement démontré qu'en fait de religion, il n'avait lui-même que cette « religiosité sans croyances précises, allant jusqu'à la vénération pour la religion établie » (3), qui était propre, justement, aux romantiques. Son vague spiritualisme en se heurtant aux dogmes orthodoxes, avait donné dans la sentimentalité perverse de George Sand et choqué la morale bourgeoise qu'il fallait au contraire défendre.

Est-ce à dire que les romantiques, en lutte à cette époque avec les adeptes de Ponsard, eussent pu saluer en l'auteur de *Rédemption* un défenseur de leurs idées? Non, certes, car en créant son héros, il est évident qu'Octave Feuillet visait leurs théories les plus chères. Son Maurice a découvert que, « dans la pensée de Dieu, il n'y a que deux femmes qui doi-

(1) 10 avril 1863, p. 73.

(2) p. 167.

(3) Lavisse, op. cit., VI, p. 397.

vent se trouver mêlées à la vie de chaque homme, pour son bonheur: sa mère et la mère de ses enfants. Hors de ces deux amours légitimes, dit-il, entre ces deux créatures sacrées, il n'y a qu'agitations vaines, qu'illusions douloureuses et ridicules » (1). Il a découvert encore que l'ennui est « la maladie des paresseux et des sots » (2) et il a bâti là-dessus un système qu'il décrit au Juif :

Un système, dit-il, qui consiste spécialement à ne pas chercher midi à quatorze heures. Il faut se soumettre avec simplicité à sa nature, voilà tout. La première loi de la vie humaine, c'est le travail. Je me suis mis à travailler. Restent les loisirs. Eh bien, je dis que la sensibilité et l'imagination la plus vive peuvent trouver une source suffisante d'émotions et de joies dans la contemplation de l'œuvre de Dieu d'abord, et ensuite dans les hasards merveilleux, dans les combinaisons infinies que présente le mouvement de la vie sociale autour de nous. A chaque coin de buisson, il y a une idylle; à chaque bout de rue, il y a un poème ou un roman qui se promènent (3).

L'auteur ne fait-il pas là, par la bouche de son héros, le procès des Antony, des Didier, et de tous les jeunes gens désœuvrés et désenchantés d'Alfred de Musset, qui, eux, au contraire, allaient chercher le bonheur dans les passions et les exaltations qui se rencontrent seulement en dehors des chemins battus de la vie sociale?

Mais alors, avec son dénouement qui faisait s'évanouir en fumée sa donnée première, Octave Feuillet fait table rase aussi de ses principes bourgeois. Son héros, pour ramener au devoir l'âme égarée de Madeleine, renie la morale de convention et s'engage dans une de ces idylles dont Barrière montrera les conséquences logiques dans *les Filles de marbre*. Enfin, il faut le dire, tout cela est bien naïf et peu édifiant.

Toujours est-il, et c'est ce qui fait l'intérêt principal de la pièce, que l'auteur nous présente pour la première fois dans le personnage de Maurice, le jeune homme romanesque et vertueux, ayant l'orgueil de sa vertu et la prêchant à tout venant, qui paraîtra et reparaitra dans ses pièces et dans ses romans et leur donnera le caractère subjectif des œuvres de

(1) *Scènes et proverbes*, 2^e éd., p. 117.

(2) *Ibid.*, p. 116

(3) *Ibid.*, p. 117.

Musset. Car, ce jeune homme, dont Maxime de Champcey d'Hauterive est resté le type le plus achevé, c'est Octave Feuillet lui-même vu sous toutes ses faces : aristocrate autant que bourgeois, rêveur autant que moraliste.

*
**

Octave Feuillet écrivait à Edouard Thierry après l'article que celui-ci avait consacré aux *Proverbes* dans le *Moniteur* du 1^{er} novembre 1853 :

Le Pour et le Contre a été mon début en ce genre ; il a même précédé *le Fruit défendu*. Il n'a été publié dans la *Revue*, avec quelques remaniements, qu'après être resté en portefeuille assez longtemps. Ces deux proverbes, comme vous le dites bien, procèdent directement de l'imitation d'A. de Musset, et il serait puéril autant que faux de le contester... Si le *Pour et le Contre* vaut un peu mieux que *le Fruit défendu*, ce qui semble illogique, puisqu'il a été écrit auparavant, c'est à cause du retard qu'en éprouva la publication. Deux ou trois années d'expérience me permirent d'y ajouter quelques touches plus neuves avant de le livrer au public (1).

C'est sans doute grâce à ces « touches plus neuves » que le *Pour et le Contre* mérite une place dans ce chapitre. Il est vrai que Musset s'était plu lui aussi à ramener aux pieds de la femme délaissée, le mari léger et insouciant, et cela, non seulement dans *le Caprice* sur lequel Feuillet a visiblement calqué son proverbe à lui, mais encore dans *Louison*, où le Duc, éconduit par la jeune servante, se disait :

Faut-il que nous ayons la cervelle assez folle
Pour fuir ce qui nous plaît, nous charme et nous console,
Pour chercher le bonheur où son ombre n'est pas,
Et lui tourner le dos quand il nous tend les bras !

Acte II, 15.

et conseillait ensuite à Berthaud :

Aimez bien votre femme ; elle est bonne et jolie.
C'est encore ici-bas la plus sage folie.

Acte II, 16.

(1) Brouillon de lettre, s. d.

Mais la muse de Feuillet est bien plus prêcheuse que celle de Musset : cette femme du monde qui dit si bourgeoisement qu'elle voudrait avoir « un petit enfant gros comme rien à embrasser » (1), ce ménage aristocratique qui débite longuement le pour et le contre de la question peu neuve, à savoir si l'infidélité du mari est une menace aussi grave pour la famille et la société que l'infidélité de la femme, ce marquis et cette marquise, disons-nous, ont beau parler le langage quintessencié de Marivaux, ils reflètent quand même l'esprit bourgeois de 1848.

Cependant, la valeur morale du proverbe de Feuillet est inférieure à celle des deux pièces de Musset. Dans *Louison*, le duc était ramené au sentiment du devoir par l'honnête jeune servante; dans *le Caprice*, c'est M^{me} de Léry qui, par son esprit et sa finesse, faisait voir à M. de Chavigny l'erreur de sa conduite. La dignité des épouses ne souffrait donc pas. Mais que dire de la marquise du *Pour et Contre*, qui, sachant que son mari a été joué par la belle Péruvienne, est non seulement prête à la remplacer, mais déploie pour y parvenir toutes les grâces de la coquetterie féminine? Lorsqu'elle a fait dire au marquis devant sa chevelure dénouée: « Vous êtes trop jolie pour être ma femme... Je veux dire qu'on ne peut aimer comme sa femme quelqu'un qui vous ressemble: on l'aime davantage » (2), ne devient-elle pas à son tour le caprice du moment? Car peut-elle croire à la durée de cette conversion achetée au prix de sa pudeur de femme et d'épouse? Enfin, malgré l'intention moralisante de l'auteur, sa petite pièce nous laisse sous l'impression d'avoir assisté en intrus à un marivaudage de boudoir d'un goût quelque peu risqué.

Le Cheveu blanc, qui paraîtra à la *Revue des Deux-Mondes* le 1^{er} mai 1853, et qui fera pendant au *Pour et Contre*, exhalera un parfum encore plus capiteux de mœurs Louis XV. Cette femme qui, après avoir plaidé éloquentement sa cause, éclate de rire devant son mari attendri, ne paraît guère moins légère que lui. Et que dire du moyen dont elle a usé pour le forcer à lui demander l'hospitalité après le bal? Un cheveu blanc sur son front, du sable dans sa serrure, et voilà le mari repentant aux pieds de la femme qui l'a berné! Cela

(1) *Scènes et proverbes*, 2^e éd., *Pour et contre*, scène 5.

(2) *Scènes et proverbes*, *Pour et contre*, scène 6.

est-ce fait pour rehausser la dignité de l'épouse et faire croire au caractère sacré du mariage? On y voit plutôt une aventure galante et on est tenté de dire avec Sainte-Beuve: « Mais ceci n'est plus du Marivaux, c'est du Crébillon fils retourné: *le Hasard du coin du feu, — la Nuit et le Moment!* » (1).

Les deux proverbes mondains d'Octave Feuillet servaient donc assez mal la cause de la morale bourgeoise. Ils sont intéressants, cependant, dans l'œuvre de notre auteur, car on y trouve les premiers exemples de ces plaidoyers qui lui assureront une vogue féminine. En donnant raison à la femme contre le mari, en faisant avouer au marquis, par exemple, qu'il avait failli commettre non pas « une folie », mais un « crime » (2), Octave Feuillet entrait dans la voie qui lui vaudra, dans ses romans comme au théâtre, la réputation d'être l'avocat convaincu des femmes.



De retour au pays natal, notre auteur se transforme tout d'abord, comme le dit Pontmartin, en « Musset de province » (3), et il envoie à la *Revue des Deux-Mondes*, après *le Pour et Contre: la Partie de dames* (15 juin 1850), dont la scène se passe au fond d'une campagne de Normandie; *la Clef d'or* (1^{er} et 15 janvier 1851), qui se déroule également en province; *l'Ermitage* (15 septembre 1851), qui nous conduit aux eaux de B... en Normandie; enfin, *le Village* (15 avril 1852), où nous nous trouvons à Saint-Sauveur-le-Vicomte. Et puis, après son retour aux salons parisiens dans *le Cheveu blanc* (1^{er} mai 1853), il subira de nouveau l'attrait des pays poétiques: ce sera la contrée romantique d'Italie dans *Dalila* (1^{er} septembre 1853), et la forêt de l'enchanteur Merlin dans *la Fée* (15 avril 1854).

Nous reviendrons sur la vieille Madame d'Ermel de la *Partie de dames*, mais il importe de noter ici que ce proverbe, dans son ensemble, révèle surtout l'état d'âme de l'auteur. La sérénité de cet intérieur provincial et cette belle amitié platonique de vieillards, menacées un instant par l'égoïs-

(1) *Nouveaux Lundis*, t. V, p. 11.

(2) *Scènes et proverbes, Pour et contre*, scène 6.

(3) *Semaines littéraires*, p. 295.

me du docteur Jacobus, respirent le contentement intime d'une imagination qui s'apaise, et qui est prête, après la fièvre de la vie parisienne, après les ardeurs romantiques et révolutionnaires, à goûter le bonheur paisible du foyer domestique.

Et dans l'atmosphère honnête de la vie de famille, à mesure surtout que son mariage approche, notre auteur voudrait pouvoir oublier les folies de sa jeunesse: « Je ne suis point, écrit-il à Bocage, de l'avis des gens qui disent: — il faut avoir passé par là, je crois qu'il vaudrait bien mieux n'y point avoir passé, si c'était possible. Les fumées mauvaises qui émanent de ces ivresses vous laissent sur l'esprit un nuage long à dissiper. On n'a plus à la vie le goût et le cœur qu'on y avait. Toute illusion est un espoir et un courage. Il faudrait les avoir toutes et n'y céder jamais » (1).

Il fait donc dans *la Clef d'or* la critique des fanfarons de la débauche et du scepticisme qui ont la prétention de se retremper dans une « onde vierge » (2), et s'inspirant peut-être de la *Madeleine* de Jules Sandeau, il propose, pour amener la régénération de ce viveur, une vie active vouée au travail et au service. Pour mieux développer sa thèse, il a recours encore une fois à un mélange de dialogue et de récit.

Raoul d'Athol, le héros de *la Clef d'or*, est donc un sceptique et un débauché à la manière des jeunes gens de Musset. Il se lamente d'être né dans un siècle sans croyances, et il se décide à se marier pour *faire une fin*. Pourtant il ne voit dans la charmante jeune fille qu'il épouse « qu'une froide copie empruntée à dix autres... une femme après des femmes » (3). Le hasard veut que la jeune Suzanne, en sortant de l'église après la cérémonie, entende cet aveu dans la bouche de celui qu'elle a épousé parce qu'il incarnait l'idéal de ses rêves de jeune fille. Mais cette petite provinciale pieuse et douce a lu les romans de George Sand; elle refuse donc d'enchaîner sa « vivante jeunesse » à la « décrépitude » (4) de ce débauché. Elle lui explique qu'elle ne se croira digne de lui que lorsque son expérience personnelle aura comblé

(1) Lettre, s. d. (1850), Coll. Lovenjoul, 716, Fol. 64.

(2) *Scènes et proverbes*, 2^e éd., p. 303.

(3) *Ibid.*, p. 304.

(4) *Ibid.*, p. 311.

l'abîme qui les sépare. « Dieu sait, s'écrie-t-elle, qu'aucune femme ne fut jamais disposée plus que moi à se contenter du rang modeste, des humbles devoirs que notre conscience nous assigne dans le monde; mais il m'est difficile, monsieur, de nous croire condamnées à n'être qu'une espèce de créatures subalternes dont vous pouvez, à votre fantaisie, refouler, maîtriser, anéantir même tous les instincts, toutes les facultés, toutes les passions... Quoi monsieur! parce qu'il vous a plu de jeter sur ma personne, ou plutôt sur ma terre du Chesny, un coup d'œil favorable, me voilà forcée, moi, d'oublier tout à coup mes sentiments les plus chers, de commander à ma tête de ne plus penser, à mon cœur de ne plus battre! me voilà réduite à vieillir éternellement dans le port, en vue des brillants horizons où m'emportaient mes songes... à partager votre lassitude, — moi qui n'ai pas voyagé, et votre mort enfin, — moi qui n'ai pas vécu!... » (1).

Cependant, Suzanne n'a en vérité qu'un désir, c'est de trouver son roman dans son mari, et elle sait, heureusement, ce qu'il faut faire pour le rendre à la joie de vivre et d'aimer. Voilà donc Raoul obligé de passer ses journées à déchiffrer des baux, des titres, des quittances, ou encore à parcourir d'un bout à l'autre le domaine de sa femme pour veiller aux coupes d'arbres et aux réparations de tout genre. Et dans ses journées bien remplies le comte d'Athol connaît pour la première fois de sa vie « le sentiment vague et doux d'un instinct contenté et d'une loi accomplie » (2). Alors son cœur se dégèle et il se sent envahi d'un amour exquis pour celle qui a su l'arracher à son égoïsme. Quant à Suzanne, elle trouve son roman dans les lettres que Raoul écrit à un ami et que celui-ci renvoie aussitôt à la jeune femme. Ainsi, grâce au travail, ce mariage de convenance devient un mariage d'amour.

Cependant, au point de vue de l'enseignement moral, *la Clef d'or* n'échappe pas entièrement à la critique. En faisant défendre la thèse féministe de George Sand par son héroïne, l'auteur lui prête des paroles un peu choquantes. Ce que Suzanne a l'air de reprocher à Raoul, ce n'est pas tant d'avoir *vécu* lui-même que de ne pas pouvoir la faire *vivre* à son

(1) *Scènes et proverbes*, 2^e éd., p. 314.

(2) *Ibid.*, p. 335.

tour. Et la régénération du débauché semble alors avoir pour but de donner à ce ménage honnête les délires des amours coupables, de réhabiliter le mariage en y mettant la passion. C'est ce que Montégut, en parlant de Feuillet, appelait si heureusement son « romantisme conjugal » (1). Mais, disons-le en toute justice pour notre auteur, en revendiquant pour la femme l'égalité dans le mariage, il ne la laisse pas sans appui moral. Suzanne ne ressemble en vérité en rien aux héroïnes passionnées de George Sand. C'est une jeune femme pieuse et travailleuse qui connaît les joies saines du dévouement et qui pratique la charité chrétienne de concert avec son vieux curé. Enfin, si le travail a ramené Raoul au sentiment du devoir, la religion ne permettra pas à Suzanne d'oublier ce devoir; le bonheur de ce ménage semble donc assuré.

Cette image de félicité domestique est inspirée à Octave Feuillet par son propre bonheur. A cette époque des fiançailles, il nous raconte *à quoi rêvent les jeunes gens*; et dans ses rêves à lui, ne pouvant renoncer aux belles passions romantiques, il sent le besoin de poétiser le devoir, d'idéaliser l'amour conjugal en le faisant bénéficier de ce qu'il y a de beau dans ces amours exaltées. Et la jeune Valérie, qui travaille devant lui à son trousseau de mariée (2), lui inspire une entière confiance et lui semble à l'abri de tout danger. Nous la retrouvons sous les traits de Suzanne dans un tableau d'intérieur à la Chardin: « Cette grave et candide figure, dans sa soumission et dans sa sérénité, exprimait naïvement tous les devoirs et toutes les joies domestiques; elle répandait autour d'elle un air d'honnêteté, de fête et de repos » (3). On dirait une nouvelle Lucrèce. Enfin, Valérie Dubois, elle aussi, est une catholique sincère et pratiquante, qui connaît le devoir qu'impose une foi ardente. Et l'exemple de sa piété donne sans doute à réfléchir à son fiancé: « Je ne prends point, dit Raoul, pour des traits de vigueur les défaillances de mon esprit: c'est le doute qui est facile et qui est faible... » (4). Et voyant dans la foi de la jeune Valérie la cause

(1) *Dramaturges et Romanciers*, p. 80.

(2) « On s'occupait activement de mon trousseau..., dit Mme Feuillet dans *Quelques années de ma vie* (p. 133). Je coupais, je taillais, je donnais des ordres aux ouvrières. Mon cousin prenait un aimable intérêt à ces travaux et m'aidait même à mesurer la toile. »

(3) *Scènes et proverbes*, 2^e éd., p. 343.

(4) *Ibid.*, p. 352.

de sa force, Octave Feuillet y voit des garanties pour le bonheur de leur foyer. Il commence donc dans sa pensée à lier la question du mariage à la question religieuse. Et s'il nous le laisse deviner seulement dans *la Clef d'or*, il ne va pas tarder à nous le prouver dans *l'Ermitage*.

Cette élégante saynète n'est en vérité que deux conversations où, dans l'une comme dans l'autre, on passe tout naturellement de la question du mariage à la question religieuse. La Baronne d'Orthez et le général du Kerdic n'ont qu'un désir: de marier leurs enfants pour avoir des petits-enfants. Mais, malheureusement, leurs enfants ne se prêtent pas à leurs vœux. La baronne a donc résolu de mettre un cierge sur le tombeau de Sainte-Marcelle, patronne des mariages, et elle pousse son vieil ami à faire de même. Celui-ci, qui ne voit en cela que superstition, la raille aimablement. Alors la baronne répond: « Dès que l'on croit à une autre vie, rien n'est plus raisonnable ni plus doux que de croire à la puissance intermédiaire et au bienveillant patronage des âmes justes et heureuses; c'est leur récompense et leur magistrature là-haut » (1).

Entre-temps, Hélène d'Orthez s'est égarée dans la forêt et se voit obligée de demander son chemin à un inconnu. Celui-ci — c'est Paul du Kerdic — offre de la reconduire, et ils se mettent aussitôt à discuter le mariage. Le jeune homme avoue qu'il hésite à s'y engager parce qu'il en redoute les déceptions. Alors Hélène s'exalte et répond que les hommes n'auraient rien à craindre s'ils inculquaient aux femmes le respect du mariage en le respectant eux-mêmes: « Votre légèreté d'idées, vos principes flottants, votre insouciant scepticisme, auront-ils le don de nous inspirer le respect, la gravité, la sainteté de l'épouse? » (2). Et elle ajoute: « Il vous manque, comme aux autres, l'intelligence sérieuse, élevée, morale... et, laissez-moi vous le dire, la main sur cette croix que vous oubliez trop... la pensée religieuse de ce que vous faites, de l'acte où vous vous engagez, parce que vous formez trop légèrement ces liens que vous voulez si solides, et qui ne tiennent à rien quand ils ne tiennent pas au ciel; parce que vous manquez de foi, comprenez-moi bien, de foi en

(1) *Scènes et comédies*, p. 217.

(2) *Ibid.*, p. 236.

vous-même, en nous et en Dieu!... » (1). Notre auteur pose là cette question du mariage chrétien qui lui inspirera ses deux romans: *l'Histoire de Sibylle et la Morte*.

Ces conversations sont sans doute le reflet des discussions religieuses qu'avaient suscitées dans l'entourage d'Octave Feuillet les préparatifs à cet acte de foi qu'est le mariage catholique. Dans les deux croyantes exaltées et romanesques on reconnaît Madame Dubois et sa fille. Quant au général du Kerdic, ce vieux *philosophe* qui veut bien qu'on prie Dieu, mais qui ne le fait pas lui-même et qui se moque de ses saints, c'est notre disciple de Voltaire, M. Jacques Feuillet. Enfin, Paul du Kerdic, c'est l'auteur lui-même dont les pensées s'expriment par la bouche de son héros: « Ma religion, dit Paul à Hélène, n'est pas sans doute aussi précise, aussi heureuse que la vôtre; mais telle qu'elle est, elle domine toute mon intelligence; elle n'est absente d'aucune de mes pensées » (2). Octave Feuillet est donc un spiritualiste à la manière romantique, qui vénère tout ce qui se rapporte à Dieu et qui ne demanderait pas mieux que de partager la foi ardente de sa fiancée.

Notre auteur trahit ce souci de la question religieuse dans tous les proverbes de cette époque. La jeune provinciale pieuse et raisonnable de *la Clef d'or*, par exemple, reparait dans *la Fée*, où il reprend dans un cadre de fantaisie le sujet de la régénération du débauché par le travail. Et dans *la Partie de dames*, c'est la vieille Madame d'Ermel qui veut à tout prix conduire chez le curé son vieil ami athée le docteur Jacobus. Enfin, dans *le Village*, nous allons voir tout à l'heure la brave Madame Dupuis, bonne chrétienne qui va à la messe tous les jours et qui sait se dévouer et se sacrifier.

Mais il est évident que notre auteur ne peut pas franchir d'un bond l'espace qui sépare son spiritualisme du catholicisme orthodoxe dont il se fait le défenseur à travers ses portraits de femmes chrétiennes. Aussi, ne contente-t-il pas l'écrivain catholique, Léon Gautier qui, tout en n'ayant que des louanges pour M^{me} Dupuis, dit que les autres femmes croyantes de Feuillet sont des « demi-chrétiennes » et que, comme l'auteur, elles ont « de bonnes intentions mais ne savent point

(1) *Ibid.*, p. 237.

(2) *Scènes et comédies*, p. 239.

leur catéchisme » (1). Ce catéchisme, Octave Feuillet le saurait-il jamais? Lorsqu'il incarnera dans Maxime et dans Sibylle la lutte entre l'amour et le devoir, son héros agira sous l'impulsion de l'honneur et c'est son héroïne qui s'appuiera sur la religion. Et à l'époque des proverbes, notre auteur met dans la bouche du mélomane de *Dalila* ce discours: « Hors du cercle chrétien, je connais des hommes honnêtes, mais pas une honnête femme. Outre que les passions d'un homme ne sont pas soumises à des règles aussi sévères, elles sont moins violentes, elles s'affaiblissent d'ailleurs en se dispersant: l'honneur humain peut suffire à les dompter » (2). « Roman moderne, disait Alfred de Vigny en 1834. — Un homme d'honneur. L'honneur le défend de tous les crimes et de toutes les bassesses: c'est sa religion » (3). Mais Octave Feuillet a, en plus de ses lectures romantiques, l'exemple de son père, pour lui inspirer le culte de l'honneur; et jusqu'à son dernier roman, *Honneur d'artiste*, il trahira ces influences. A défaut de la foi ardente qu'il loue dans ses femmes chrétiennes, il se contentera donc, au besoin, de l'honneur, et proposera cette règle de conduite aux hommes.

Toujours est-il qu'en se faisant l'apologiste du catholicisme avec ses dogmes, sa morale et ses miracles, Octave Feuillet offre sa contribution la plus personnelle à la cause de la morale bourgeoise. En essayant de réhabiliter le mariage, il veut y mettre le « beau » et le « bien ». C'est ainsi qu'il comprend le « vrai ». Le « beau », c'est cet amour passionné, quelque peu romantique, qu'il revendique pour Suzanne d'Athol. Le « bien », c'est le sentiment de responsabilité et de devoir qui naissent du travail et de la religion. Et si l'homme ne peut pas partager les croyances précises de sa femme, son honneur doit tout au moins lui imposer le respect de ces croyances et de la morale qu'elles enseignent, car la foi, c'est la vertu de la femme. Voilà donc l'union idéale que rêve notre auteur; c'est l'éclectisme appliqué au mariage.

*
**

(1) *Etudes pour la défense de l'Eglise*, p. 170.

(2) *Scènes et comédies*, p. 176

(3) *Journal d'un poète*, cité par Viatte, *Le Catholicisme chez les Romantiques*, p. 202.

Le Village fut inspiré à Octave Feuillet par un souvenir que lui avait raconté une vieille parente de sa femme, Madame d'Hainneville de Saint-Sauveur-le-Vicomte (1). Dans ce proverbe, il nous présente le vieux ménage provincial des Dupuis et leur ami, le voyageur Rouvière, pour comparer la vieillesse des existences vouées au devoir avec celle de l'homme qui s'est affranchi de « toute considération étroite, de tout lien de famille, de toute entrave sociale », afin de s'élancer dans l'espace, « libre comme l'oiseau du ciel » (2). C'est la fable des *Deux pigeons*, et la thèse est nettement anti-romantique.

Le voyageur Rouvière incarne l'individualisme, l'orgueil, l'égoïsme romantiques. Ne voulant pas de la loi vulgaire contenue dans les mots « devoir et sacrifice », il a secoué tous les jougs pour chercher le bonheur « hors de l'ornière commune » (3). Attiré par la poésie de l'inconnu, il a voyagé. Son pied « a croisé sa trace avec celle du tigre et de l'éléphant sur le sol de l'Inde » (4). Son canot s'est frayé passage « à travers les jonques et les bateaux de fleurs pavoisés de lanternes » (5) dans le pays des temples de porcelaine. De là il a cinglé vers les Amériques où il a voyagé plusieurs années, « descendant du nord au sud, des savanes aux pampas, des grands bois austères du Canada aux riantes forêts du Brésil, tantôt à pied, tantôt à cheval, plus souvent en pirogue » (6).

Devant ces poétiques évocations des lointains pays, il faut l'avouer, le notaire qui n'a pas revu Paris depuis plus de trente ans, fait bien triste figure. Et il le sent lui-même : « Tandis que ton cœur comptait chacun de ses battements par quelque noble ou gracieuse émotion, s'écrie-t-il à son ami, le mien marquait stupidement les heures comme une horloge de cuisine ! Car enfin est-ce que j'ai vécu, moi ? Fi donc ! Je suis né, j'ai dormi et j'ai mangé, voilà tout ! Aussi qu'est-il arrivé ? Je me suis éteint, je me suis racorni ; je suis descendu dans l'échelle des êtres au niveau du crétin des Alpes... du coquil-

(1) Voir la *Préface* de Mme Feuillet, *Le Village*, Paris. Renouard, 1901.

(2) *Scènes et comédies*, p. 16.

(3) *Ibid.*, p. 44.

(4) *Ibid.*, p. 16.

(5) *Ibid.*, p. 17.

(6) *Ibid.*, p. 17.

lage... du mollusque! » (1). Et transporté par l'enthousiasme de Rouvière, il décide de partir avec lui, de revoir Paris, de pousser jusqu'en Espagne, en Italie, en Allemagne.

Triomphera-t-il enfin, ce rival redoutable que Madame Dupuis a dû combattre dès le lendemain de son mariage, cet homme qui, pour Dupuis emprisonné dans les liens étroits de la famille, a toujours été le symbole des plaisirs perdus? Mais non, cette brave provinciale dont les plats commérages nous exaspéraient tout à l'heure, va trouver, pour défendre son bonheur, des accents d'une vérité qui fondra même le cœur endurci du vieil égoïste. Et c'est un trait bien observé. Si les tâches monotones du ménage sont une maigre pâture pour l'esprit, elles nourrissent le cœur, et à l'heure du danger le cœur se défend et parle souvent mieux que l'esprit. Madame Dupuis fait donc à Rouvière le récit de la lutte sourde où elle a dû s'engager pour défendre son foyer contre lui: « Vous représentiez, dans cette chère pensée, l'indépendance, l'aventure, le temps des courtes douleurs et des espoirs infinis... moi, j'étais la vie positive, le terre-à-terre du ménage, le souci de la veille et du lendemain... J'étais... la prose, et vous étiez la poésie... » (2).

Mais non, elle n'est pas la prose, cette brave mère de famille, cette bonne chrétienne, qui s'est dévouée pour élever sa fille et pour rendre la vie de son mari plus facile. Elle représente au contraire la poésie intime du foyer par opposition à la poésie des lointains pays. Et c'est ce que Feuillet réussit à nous faire comprendre. Sans trop vanter l'idéal des vies casanières, sans hésiter à nous montrer la plate monotonie d'une existence comme celle des Dupuis, sans contester l'avantage que peut avoir Rouvière sur eux par son enthousiasme et son esprit alerte, notre auteur nous fait accepter le revirement un peu trop subit du vieil égoïste. C'est que cette fois, son imagination romanesque, qui lui fait cependant sentir la poésie de la vie libre et errante, ne l'a pas empêché de voir en même temps la poésie des choses simples. Et grâce à son manque de parti-pris et à sa sincérité, nous sommes prêts à croire que ces vieilles gens qui s'aiment et qui ont vécu modestement en faisant un peu de bien, sont

(1) *Scènes et comédies*, p. 20.

(2) *Ibid.*, p. 34.

plus dans le vrai que ce voyageur qui, pour s'être affranchi des liens de famille, a connu « une jeunesse sans affection, — une vieillesse sans appuis » et se voit menacé d'une « mort sans larmes » (1). Enfin, malgré l'exiguïté du cadre, *le Village* est une contribution très franche à la cause de la morale bourgeoise.

*
**

Mais cette vie calme, ce bonheur paisible, seront-ils favorables au développement des arts? Le génie peut-il éclore et atteindre sa plus haute floraison au sein du bonheur domestique? La lyre romantique, qui a trouvé dans la souffrance ses plus beaux chants, répond négativement à la question. C'est à un Chatterton torturé physiquement et moralement qu'Alfred de Vigny fait pousser des cris divins; c'est après les déceptions de son idylle italienne qu'Alfred de Musset s'écrie :

Laisse-la s'élargir, cette sainte blessure
Que les noirs séraphins t'ont faite au fond du cœur;
Rien ne nous rend si grands qu'une grande douleur.

et c'est dans la vie de désordre où le jette Alexandre Dumas, que le génie de Kean prend libre essor. Les plus belles inspirations, nous disent donc ces romantiques, naissent de la souffrance et de l'agitation. Quant à George Sand, elle s'est acharnée dès ses premiers essais littéraires — *Prima Donna*, *la Fille d'Albano* — à démontrer que la vie bourgeoisement vertueuse étouffe le génie.

Octave Feuillet, par contre, s'était réjoui de pouvoir se réfugier au sein de sa famille pour échapper aux ivresses de la vie artistique, et il se souvient peut-être des ailes brisées d'Alfred de Musset. Il prend donc le contre-pied de la thèse de George Sand dans *Dalila* :

Oui, dit le vieux compositeur Sertorius à André Roswein, qui est sur le point de faire jouer son premier opéra, si tu ne veux pas, comme tant d'autres, disparaître de la sphère des arts après une nuit d'éclat, si tu ne veux pas que le souffle te manque au milieu de ta carrière, si tu te soucies de porter jusqu'au sommet

(1) *Ibid.*, p. 44.

ton noble fardeau, — règle ton cœur et ta vie ; ceins tes reins en brave, et préserve avec soin ta virile jeunesse. Un corps énérvé ne recèle plus qu'un génie fourbu. Ne pense pas, jeune homme, trouver une inspiration sincère et durable dans les émotions du désordre, dans la fougue des sens et dans l'exaltation malade des passions : le délire n'est point la force. — La contemplation austère et sereine des merveilles de Dieu et des misères de l'homme, — le reflet de l'œuvre divine dans une intelligence élevée, voilà l'éternel et l'unique foyer où s'allume l'inspiration d'un poète digne de ce nom (1).

Roswein, d'ailleurs, se sent lui-même trop faible pour vivre dans ce monde « hors du vrai », « hors la loi », où règnent « la passion sans règle et la pensée sans frein » (2). Pour mettre son talent à l'abri des enivrements de la vie d'artiste, il voudrait épouser la fille du vieux maëstro et vivre paisiblement entre eux. Mais l'individualiste Carnioli, fouguese incarnation des idées de 1830, qui a toute l'horreur du romantique pour le bourgeois et sa morale de convention, et qui est persuadé que le mariage « est une de ces lois féroces de la nature qui absorbent l'individu pour conserver l'espèce » (3), ne souffrira pas qu'on étouffe le jeune talent de son protégé sous « le couvercle d'un pot-au-feu de ménage » (4). Ce qu'il faut au poète, « c'est l'air libre et le désordre des éléments ! » (5). C'est aussi la souffrance : « Chacune de tes larmes est un poème... Chacun de tes cris est un opéra en germe... Quand tu souffres, dis-toi : Bravo ! C'est de la gloire qui me pousse !... » (6). Et plutôt que de voir « cette organisation fouguese s'ensevelir dans la léthargie du bonheur domestique » (7), le mélomane enragé la livre aux caprices de son ancienne maîtresse.

Celle-ci, la princesse Leonora Falconieri, digne sœur des courtisanes de George Sand, est le type accompli de la femme sensuelle, perfide, intelligente, qui, consciente de sa supériorité, va droit à son but et, lorsqu'elle a épuisé son caprice

(1) *Scènes et comédies*, p. 94 et s.

(2) *Ibid.*, p. 102.

(3) *Ibid.*, p. 110.

(4) *Ibid.*, p. 109.

(5) *Ibid.*, p. 127.

(6) *Ibid.*, p. 112.

(7) *Ibid.*, p. 127.

et sucé les forces de sa victime, suit sa route, indifférente à la désolation qu'elle a créée autour d'elle. La scène où, déployant toutes les ruses et toutes les grâces de la race féline, l'impitoyable coquette se joue de la candeur de son jeune amant avant de lui donner le coup de dents, met admirablement en relief les traits de ce personnage qui, s'il n'était pas nouveau, a inspiré à l'auteur des accents d'une vigueur inusitée. D'ailleurs, depuis les coups d'épingle qu'elle administre à son amie dans sa loge au théâtre San-Carlo, jusqu'au chant de Boabdil qu'elle entonne avec une cruauté réfléchie en partant au dernier acte avec son nouvel amant, la nature froide et vindicative de la courtisane ne se dément pas; et c'est un éloge qu'on ne pourra souvent adresser aux personnages du répertoire dramatique de Feuillet.

Dans la lutte avec la courtisane, le génie du jeune poète-compositeur s'éteint et sa santé s'étiole. Encore est-il obligé d'essuyer les railleries de celle qui est la cause de sa déchéance. « Mon talent est mort! s'écrie-t-il alors avec désespoir; toutes les cordes de mon cerveau sont flétries, desséchées, comme si la flamme y avait passé! Ah! vous ne me l'apprenez pas, allez!... mes nuits sans sommeil le savent assez. Mais est-ce à vous de me le reprocher? à vous qui avez usé dans des luttes stériles, dans de misérables agitations, dans de mesquines douleurs, toute la force de mon esprit?... » (1). Cependant, malgré les bonnes intentions de l'auteur, la leçon n'est pas concluante. C'est que la lutte est trop inégale; entre les mains de cette Dalila, André Roswein est un trop petit Samson. Les amoureux de sa trempe, après tout, n'abondent pas. Enfin, devant sa crédulité et sa faiblesse, pour ne pas dire sa lâcheté, on est tenté de donner raison à Carnioli lorsque celui-ci dit: « En thèse générale, j'avais raison; mais ton tempérament individuel a déjoué mes calculs » (2).

Et puis quelles silhouettes effacées que celles des personnages vertueux de la pièce, à côté des portraits brossés de main de maître, qui donnent à Carnioli aussi bien qu'à Leonora, les couleurs éclatantes d'une vie ardente! Nous avons dit l'outrecuidance et la perfidie de celle-ci: non moins inou-

(1) *Scènes et comédies*, p. 171.

(2) *Ibid.*, p. 174.

bliables sont les emportements, les extravagances, la verve napolitaine du mélomane. Avec quels accents énergiques l'auteur s'insurge contre lui-même par la bouche de cet avocat du diable :

Que je déteste, ô ciel ! cette mode nauséabonde, qu'ils ont maintenant de mettre l'honnêteté, le mariage, le bon Dieu et le Code civil en vers, en prose et en musique ! Qu'ils m'agacent, Seigneur, avec leurs cantiques dialogués et leur lyrisme matrimonial ! Est-ce qu'on ne fera pas taire une bonne fois tous ces petits rapsodes de sacristie ? (1).

Après cette fermeté de touche, les vertus conventionnelles de la blonde Marthe peuvent bien nous paraître sans éclat, et les homélies emphatiques du vieux Sertorius défendant la thèse bourgeoise, perdent le pouvoir de nous convaincre. Ici encore, toute la force semble être du côté du vice.

Mais il y en a encore pour affaiblir la thèse bourgeoise toute la couleur romantique de la pièce : pour convertir les *artistes*, Octave Feuillet s'est acharné à puiser à pleines mains dans leur répertoire. C'est d'abord cette conception de l'amour qui ronge et qui tue, amour né d'un regard fatal ; c'est ensuite le cadre de cette Italie chère à Musset et à Sand ; ce sont encore les détails, rappelant tantôt la musique de Chopin, les roulades et les trilles de Consuelo chez le maestro Porpora, les débuts d'Anzoletto à San Samuel, tantôt les fantaisies macabres de Victor Hugo et d'Alexandre Dumas père — Sertorius se dressant en fantôme devant la voiture mortuaire qui ramène Marthe en Allemagne ; c'est enfin le style poétique et lyrique, style qui faisait dire à Saint-Victor, même après les coupures exigées par la représentation, que *Dalila* était un « beau poème plein de passion et de soleil » (2). Lisons par exemple dans le texte de 1853 les envolées poétiques de Carnioli, posant sa thèse à son protégé :

Regarde là-bas ce noble vaisseau... tu peux l'apercevoir encore... à la pointe d'Ischia... ; il s'en va, les ailes déployées, gagner le libre Océan pour y courir sa carrière magnifique, tantôt sous le soleil, tantôt sous la foudre, un jour déchiré par l'écueil, le lendemain abordant des rives fortunées... Eh bien ! suppose qu'une

(1) *Scènes et comédies*, p. 111.

(2) *Presse*, 2 juin 1857.

force quelconque le précipite tout à coup dans un étang à canards, dans un vil marécage communal, et l'y condamne à croupir éternellement comme une épave fossile... suppose-lui une âme, à ce vaisseau... sera-t-il heureux? Le crois-tu? (1).

Mais Sertorius n'est pas moins poète que le vieux romantique :

Je dois dire que je vénère profondément le Romain qui eut la pensée d'élever en ce site délicieux un temple à la Fortune. On suppose que ce fut Lucullus, et l'idée lui en vint, selon toute apparence par une soirée comme celle-ci... Il me semble que j'assiste à cette scène de noble gratitude... Oui, sur une de ces terrasses dont nous voyons les ruines de marbre à deux pas, couché dans la pourpre de Tyr et couronné de roses de Poestum, le vainqueur du Parthe achevait sans doute un de ces repas célèbres où il savait allier le faste à la délicatesse ; aspirant doucement comme moi-même en cet instant, l'haleine parfumée de cette belle terre napolitaine, il suivait de l'œil, sur le golfe vermeil, et du rêve jusque sur les mers fabuleuses, les blanches voiles des trirèmes ; le chant lointain des pêcheurs de corail, mêlé aux soupirs de la vague dormante, berçait son extase enchantée... Tout à coup, levant vers l'azur de ce ciel sans égal son regard humide d'une divine volupté : « Je voue, s'écrie-t-il, je voue un temple à la Fortune! (2).

Pourquoi ces poétiques évocations dans *Dalila*, et les souvenirs de l'enchanteur Merlin dans *la Fée* l'année suivante? Pourquoi ce retour vers le passé, alors que ses chefs de file, Ponsard et Augier, s'enrôlent à cette époque sous la bannière de Dumas fils pour peindre les mœurs contemporaines et qu'un autre jeune dramaturge, Théodore Barrière, vient de traiter la donnée de *Dalila* avec un réalisme brutal dans *les Filles de marbre*? (3). Que ce soit simplement le dégoût de la vie de province, ou que ce soit la conscience de ce nouveau

(1) *Scènes et comédies*, p. 113.

(2) *Ibid.*, p. 78.

(3) *Les Filles de Marbre* sont jouées au Vaudeville le 17 mai 1853, et *Dalila* paraît à la *Revue* le 1^{er} septembre de la même année. Lors de la représentation de *Dalila* en 1857, il y eut échange de lettres entre Barrière et Feuillet « au sujet de l'âge de ces respectables dames ». (*Mode Nouvelle*, 1^{er} août 1857). En juillet, Eugène Feuillet écrivait à son frère : « J'avais déjà parlé avec Michel (Lévy) de cette lettre de M. Barrière — qui est pour moi sans importance. Si M. Barrière a voulu insinuer que tu avais copié *Dalila* sur *Les Filles de Marbre*, il doit être fort déconcerté, car il

danger: l'esprit positif, il est évident que notre auteur n'est nullement prêt à renoncer aux rêves pour se vouer au culte des faits. L'idéal romantique est mort. Vive l'idéal!

Tout en célébrant avec Ponsard et ses adeptes les joies saines du travail, du dévouement, du sacrifice, tout en se prononçant comme eux pour le devoir, le mariage, la famille, Octave Feuillet ne parvient pas à oublier ses premières attaches littéraires. Il garde du romantisme, non seulement certains oripeaux démodés, tels la courtisane, le cloître gothique, l'alchimiste et son poison; il en garde aussi des courants qui traversent le fond même de sa pensée. Octave Feuillet « se sépare des idées romantiques plus qu'il ne s'en dégage », dit M. René Doumic (1). Ainsi, bien qu'il fasse la critique de l'égoïsme, son œuvre en relève; comme Alfred de Musset, il se complaît en lui-même. Et s'il se fait le défenseur du catholicisme, alors que les romantiques avaient fini par s'en écarter, sa pensée religieuse reste imprégnée de leur vague spiritualisme. Et encore, en se prononçant pour le mariage contre les liaisons passagères, il ne renonce pas aux exaltations de l'amour romantique. Enfin, l'arme dont se sert Octave Feuillet pour combattre le romantisme, ce n'est pas le bon sens tout court, c'est le bon sens idéalisé, c'est le romanesque. Moins radicalement guéri du romantisme que Jules Sandeau, — peut-être parce qu'il en a moins souffert — il voit plus difficilement que lui la beauté de la vérité simple. Son imagi-

n'a guère atteint son but, et il lui est déjà retombé sur le nez, à ce propos des choses fort désagréables. » Nous avons trouvé encore ce brouillon d'une lettre écrite par O. Feuillet à Lévy (s. d.) : « ...Les dates respectives de la représentation des *Filles de Marbre* et de la publication de *Dalila*, que M. Barrière établit dans sa lettre du 8 juillet 1857, sont parfaitement exactes, et il est bien évident qu'il n'a jamais pu m'entrer dans l'esprit de les contester. J'ai même plus d'une fois rectifié les souvenirs de ceux qui donnent la priorité à *Dalila*, et pourrais invoquer à cet égard le témoignage de M. le Directeur du Vaudeville.

« Qu'il me soit permis d'ajouter que j'ai eu l'hiver dernier pour la première fois l'occasion d'applaudir les *Filles de Marbre*, et de reconnaître la grande analogie qui existe entre la donnée de ce drame et celle de *Dalila*. De telles rencontres d'idée ne sont point chose nouvelle en littérature, et ce n'est pas moi qui songerai à m'en affliger, tant qu'elles me mettent sur le même chemin que mon collègue Barrière ».

(1) *Portraits d'Ecrivains*, p. 130.

nation romanesque s'échappe toujours vers l'irréel. Et grâce à ce romanesque, grâce aussi à sa thèse religieuse, malgré toutes les imitations que cette œuvre accuse, elle porte la marque personnelle de l'auteur. La physionomie de Feuillet se dessine. Dans les *Scènes et proverbes* et *Scènes et comédies*, on devine déjà le romancier qui, talent à part, se fera une place entre George Sand et Jules Sandeau, et l'auteur dramatique qui suivra dans les pas d'Emile Augier et de Dumas fils, sans jamais complètement oublier Alfred de Musset et Dumas père.

CHAPITRE IV

Octave Feuillet en révolte contre l'esprit positif et la littérature réaliste de son époque.

Nous avons pu voir que si l'individualisme romantique avait eu de l'action sur la morale bourgeoise, l'esprit poétique ne l'avait point emporté sur l'esprit pratique. Se voyant devenir puissant par l'argent, le bourgeois était devenu au contraire plus positif, et la soif de l'or s'était emparée de lui. Ce travers se révèle au théâtre à l'époque des grands succès romantiques dans les genres légers du vaudeville et de la comédie-vaudeville (1). Mais plus précieuse encore comme document sur la société sous Louis-Philippe est la *Comédie humaine* de Balzac. Or, la question d'argent fait le fond de cette œuvre, et le grand romancier essaie encore de la transporter à la scène dans *Mercadet*. Avarice, convoitise, esprit de lucre, voilà ce que cet écrivain curieux et avide de modernité a vu chez ses contemporains. Déjà sous la Monarchie de Juillet l'argent est roi.

*
**

Mais sous le Second Empire le mal s'aggrave; on pousse la spéculation à la frénésie; elle englobe toutes les classes; les entreprises financières, de locales deviennent nationales, voire mondiales. Ce qui favorise ce développement, ce sont les découvertes scientifiques.

Jusqu'où s'étendraient les applications positives des récentes découvertes ? demande de La Gorce en expliquant ce fait. Dans quelle mesure, s'adaptéraient-elles aux besoins du commerce, de

(1) Cf. Des Granges, *La Comédie et les Mœurs sous la Restauration et la Monarchie de Juillet*, chapitre II.

l'agriculture, de l'industrie ? Si elles triomphaient de l'ancienne routine, ne seraient-elles pas elles-mêmes refoulées par quelque nouveau procédé de la science toujours en haleine ? Quelles que fussent les espérances de l'avenir lointain, ne verrait-on pas se succéder à des intervalles rapides des périodes de confiance ou de doute, des crises suivies de relèvement, des embarras mêlés de reprises subites ; n'aurait-on pas à compter avec les intrigues privées, les agitations ou l'apaisement de la politique ; l'abondance ou le resserrement du numéraire ; et ces variations n'offriraient-elles pas à la hausse ou à la baisse un champ d'opérations qu'on n'eût pas osé imaginer jusque-là ? Devant ces éblouissantes perspectives, les obscures détresses nées du renchérissement de la vie disparaissaient, comme une image importune ou mesquine se fond dans la grandeur d'un rêve doré. C'est ainsi que de l'esprit d'entreprise naquit la spéculation et que la spéculation elle-même fut poussée jusqu'au jeu le plus effréné (1).

Et l'historien énumère les diverses occasions de cet agiotage : les actions des chemins de fer, les emprunts de la guerre d'Orient, les emprunts des départements et des villes, l'organisation à Paris et en province des compagnies d'éclairage ; enfin, l'esprit de lucre devenant encore plus ingénieux, c'est l'exploitation des mines, des eaux ferrugineuses ou sulfureuses, des forêts, et les entreprises maritimes ou fluviales :

De là, dit de La Gorce, l'apparence de la richesse, sinon la richesse elle-même, qui ne se développa tout à fait qu'un peu plus tard ; de là des dépenses bruyantes, à la suite de bénéfices inespérés. Ces dépenses faisaient prospérer le commerce de luxe qui alimentait à son tour le commerce de détail ; elles communiquaient à Paris un certain aspect joyeux et animé qui séduisait les étrangers, charmaient les gens de plaisir et fournissait un thème aux journalistes officieux pour célébrer les prospérités du règne (2).

C'est donc par raison politique, pour que la mode alimentât les différentes industries, que l'Impératrice, qui aimait cependant « la simplicité d'une robe de velours sombre ou de satin blanc uni » (3), portait des soieries de Lyon, des passementeries et des dentelles (4). Ainsi les splendeurs de la

(1) *Histoire du Second Empire*, t. II, p. 43.

(2) *Id.*, *Ibid.*

(3) Carotte, *Souvenirs intimes de la Cour des Tuileries*, t. I, p. 171.

(4) *Ibid.*, p. 172.

cour incitaient à l'émulation, et l'abus du luxe aiguïsait la soif de l'or. Pourtant, après avoir favorisé les émissions de valeurs, le gouvernement commençait à s'alarmer de leurs effets sur la société; et l'Empereur félicitait publiquement Oscar de Vallée (1), qui, dans *les Manieurs d'argent* (1857), flétrissait l'agiotage et en déplorait les conséquences pour la morale publique. « On peut juger aujourd'hui, comme à Rome, disait ce moraliste, le sort d'une société, quand de toutes parts on y répète cette sentence d'Ennius: *On ne s'informe pas d'où viennent les richesses, il suffit d'être riche* » (2). Mais le jeu de la Bourse avait déjà pris les proportions d'un fléau: avec le duc de Morny donnant lui-même l'exemple, tous s'y jetaient à corps perdu.

Et la question d'argent devient une source d'inspiration inépuisable pour les grands auteurs dramatiques du Second Empire, qui se sont orientés vers la peinture des mœurs contemporaines et ont entrepris au théâtre l'œuvre déjà réalisée par Balzac dans le roman. Ponsard montre d'abord dans *l'Honneur et l'argent* (1853) comment la soif de l'or menace la famille et l'honneur; et puis, dans *la Bourse* (1856), il fait défiler devant nos yeux toute cette société affolée par la spéculation. Ce ne sont plus seulement les seigneurs riches, les financiers, les grands commerçants, les rentiers, qui s'y adonnent; ce sont aussi les artistes, les littérateurs, les petits propriétaires et tous les salariés. Ainsi, un domestique se fait courtier pour ses confrères; un valet de ferme devient une de ses victimes; un poète et un journaliste parlent primes et cours de la rente avec la verve d'un agent de change; et partout l'agiotage est en train d'accomplir son œuvre de corruption. Il menace les bases mêmes de l'institution sociale. C'est ce dernier aspect de la question, la répercussion sur la famille, qui fait le fond de tout le théâtre d'Emile Augier. Il avait traité la question d'argent une première fois avec Jules Sandeau dans *le Gendre de M. Poirier* (1854), où l'on voyait le rôle que jouait l'argent dans le nivellement des classes. Mais il donne ensuite en rapide succession *Ceinture dorée* (1855), *La Jeunesse* (1858), *Les Lionnes pauvres* (1858) et *Un*

(1) Seignobos dans Lavis, *Histoire de France Contemporaine*, t. VI, p. 378.

(2) *Les Manieurs d'argent*, p. 338.

beau mariage (1859), pour montrer à quel point la famille est menacée par ce nouveau fléau. C'est d'abord la jeune fille riche qui n'ose se marier parce qu'elle se sent entourée de coureurs de dot ; c'est ensuite un jeune homme qui hésite à épouser une jeune fille qu'il aime, parce qu'il redoute les années de gêne où le jetterait ce mariage ; et puis c'est une jeune femme qui fait sombrer dans l'adultère vénal le bonheur et l'honneur de deux familles, parce que les appointements de son mari ne lui permettaient pas de satisfaire à son goût du luxe ; enfin, c'est un homme dont l'honneur et la carrière sont menacés, parce que la fortune de sa femme l'empêche d'être maître chez lui. Qu'on en ait trop, qu'on n'en ait pas assez, partout l'argent fait des victimes. L'homme d'argent fait aussi les siennes. C'est pour prononcer la proscription contre lui que le chef de la nouvelle école dramatique, Alexandre Dumas fils, aborde à son tour la question d'argent et la traite sous toutes ses faces dans la comédie intitulée *la Question d'argent* (1857). L'homme d'argent se nomme dans la pièce de Dumas, Jean Giraud : c'est l'homme qui a fait sa fortune malhonnêtement en dépouillant ses actionnaires, et qui, dédaignant tout sentiment, ne connaît que l'argent, n'estime que l'argent et déclare : « C'est la seule puissance que l'on ne discute jamais. On discute la vertu, la beauté, le courage, le génie ; on ne discute jamais l'argent... aujourd'hui, un homme ne doit plus avoir qu'un but. C'est de devenir très riche » (1). Pour que cet homme ne continue pas à croire que l'argent achète tout, même la considération, Dumas monte en chaire et, prêchant d'exemple, le bannit à tout jamais de la compagnie des honnêtes gens. Enfin, Barrière nous fait voir sa galerie de *faux bonshommes* (1856), après au gain, trafiquant de tout, même de leurs enfants. Pour eux, le mariage est une affaire comme une autre : on accorde la main de sa fille au plus offrant et on signe le contrat entre deux Bourses. Pour être poussé à la charge, ce trait n'en reflète pas moins l'esprit du temps.

*
**

On est donc bien loin à présent de l'idéal poétique des romantiques. L'esprit positif, les idées positives triom-

(1) Acte I, scène 4.

phent (1). L'élite y arrive par l'étude des sciences; le grand public y arrive par les manifestations de ces sciences. Nous avons vu les découvertes dans le domaine des sciences mécaniques favoriser la spéculation et faire naître la soif du gain et des jouissances matérielles. Dans le domaine de la science biologique, les découvertes seront encore plus éclatantes. C'est, avec Claude Bernard, le triomphe de la méthode expérimentale, qui repose sur des faits observés et dont l'application dans les laboratoires de Berthelot et de Pasteur rehausse encore le prestige de la science. Les découvertes de Pasteur surtout, frappant l'imagination populaire, donnent un nouvel essor aux idées positives. Ainsi, bien malgré lui, ce savant catholique précipite le conflit entre la vérité scientifique et la vérité religieuse. Mais la doctrine du transformisme, qui se vulgarise à cette époque — la traduction de la grande œuvre de Darwin date de 1862 — porte un coup encore plus rude à la religion, en donnant à l'ordonnance des espèces une explication indépendante de l'idée de providence. Désormais c'est à la science plutôt qu'à la religion qu'on va demander les secrets de la vie. Enfin, à l'abstraction, aux vagues croyances de l'époque précédente, se substitue le culte du fait.

Ainsi la science biologique à laquelle Auguste Comte avait justement donné une place très élevée dans sa hiérarchie, contribue à assurer le triomphe de sa philosophie positive, système qui établit que l'humanité est arrivée à l'état positif et doit donc désormais se diriger par l'étude des faits. D'ailleurs, Littré est en train de propager cette doctrine en portant dans tous les sujets la même méthode critique et en incarnant le positivisme pur alors que Laffitte suit le maître dans la partie de sa carrière qui le conduit au mysticisme. Mais c'est grâce surtout à deux grands écrivains : Renan et Taine que la littérature du jour subit si fortement l'influence de la philosophie de Comte. Renan applique la méthode positive à l'étude des textes sacrés et fait « triompher dans les études d'histoire religieuse un principe — la négation du surnatu-

(1) En nous engageant dans cette discussion, nous tenons à reconnaître nos redevances au *Roman réaliste sous le Second Empire* de M. P. Martino, et à son exposé dans la *Littérature Française Illustrée* de Bédier et Hazard, t. II, Dix-Neuvième siècle, 3^e partie, le *Second Empire*.

rel » (1). *La Vie de Jésus* (1863), dont la première édition est tirée à 60.000 exemplaires, a un retentissement énorme. Mais l'influence de Taine est encore plus grande que celle de Renan. Avec sa passion de tout expliquer, il veut appliquer aux sciences morales la méthode des sciences naturelles, et combat activement la philosophie vague de Victor Cousin. De 1856 à 1863, il élabore un système de critique positive par lequel il prétend expliquer les écrivains par la « race » à laquelle ils appartiennent et par le « milieu » dans lequel ils vivent. Cette race et ce milieu créent en eux une « faculté maîtresse » qui imprime la direction aux autres. La pensée humaine est donc soumise aux lois inflexibles qui gouvernent les phénomènes physiques. Taine résume ce déterminisme pessimiste dans son célèbre axiome: « Le vice et la vertu sont des produits comme le vitriol et le sucre » (2).

Cependant, la religion du fait envahit aussi la littérature d'imagination: le réalisme et le positivisme suivent un développement parallèle. La doctrine réaliste, qui a ses origines dans la « bohème » de 1845, se précise pourtant lentement. La nouvelle école ne lance pas de manifeste; ses vagues théories trouvent leur première expression dans l'art de Courbet, qui peint le « vulgaire et le moderne » (3), et qui mène une campagne active pour se défendre contre la critique spiritualiste et traditionaliste. Champfleury seconde Courbet et transpose sa doctrine à la littérature; mais il finit par se dégager un peu de cette influence et donne comme sa formule « la sincérité dans l'art » (4), soit la représentation exacte de ce qu'on a vu de ses propres yeux. Mais bien qu'il prétende en principe étudier tous les milieux, il recommande quand même de commencer par les basses classes, à cause de leur plus grande « sincérité ». Il se désintéresse complètement du style. D'autre part, Duranty et ses collaborateurs au *Réalisme* exaltent Champfleury et se préoccupent de trouver des ancêtres pour la nouvelle école: ils s'arrêtent surtout sur Balzac et Stendhal. Ils tiennent comme Courbet aux sujets vulgaires et modernes. Ils combattent la poésie et le roman-

(1) Martino dans Bédier et Hazard, op. cit. t. II, p. 252.

(2) Préface de *l'Histoire de la littérature anglaise*.

(3) Martino, op. cit., p. 72.

(4) *Ibid.*, p. 83.

tisme et se soucient aussi peu du style que Champfleury. La doctrine de *Réalisme* est « un amalgame ingénieux... d'aperçus stendhaliens, de théories balzaciennes, d'affirmations de Champfleury, et elle tend à instituer un roman qui n'est ni du Stendhal, ni du Balzac, ni du Champfleury; un roman psychologique, social, sincère, vrai... ; un roman à prétentions un peu scientifiques et très philosophiques » (1).

Mais les jeunes réalistes ne s'imposent pas sans lutter. Ce sont les critiques, les revues, le gouvernement qui se liguent contre eux. *La Revue des Deux-Mondes*, par exemple, après s'être longtemps acharnée contre Balzac, continue de l'attaquer dans ceux qui se réclament de lui. Quant à l'Empire, il entrave la liberté des écrivains par sa législation et leur fait même tort matériellement. Champfleury se voit sans cesse obligé de faire antichambre au Ministère de l'Intérieur pour expliquer ses publications, et certains de ses romans sont interdits. D'autre part, les Goncourt doivent comparaître en correctionnelle, et ce sera bientôt le tour de Flaubert et de Baudelaire. Mais non satisfait de châtier les écrivains licenciés, le gouvernement tient à récompenser ceux qui soutiennent la cause de la « morale publique » et il établit de nombreux prix de vertu. Sainte-Beuve, chargé des rapports sur ces prix, rêve une littérature d'Etat! Enfin, grâce à tout cela, le caractère républicain du réalisme s'accuse; la censure contribue à faire de la nouvelle école une littérature d'opposition au gouvernement, et de ce fait en assure le succès.

C'est ainsi que le procès de *Madame Bovary*, en consacrant le réalisme de l'œuvre et en lui préparant un succès de scandale, précipite le triomphe de la nouvelle doctrine. Flaubert, qui s'est pourtant tenu à l'écart des polémiques, qui méprise Champfleury, qui n'admire guère Balzac et qui ne comprend point Stendhal, se voit du jour au lendemain étiqueté chef de l'école réaliste. Et en effet, par le choix de milieu, par l'exactitude des descriptions, par la documentation minutieuse, par le matérialisme de la conception, *Madame Bovary* s'apparentait aux tentatives réalistes du jour. Ce n'est que plus tard qu'on comprendra et discutera la théo-

(1) *Ibid.*, p. 94.

rie de « l'art pour l'art ». Le positivisme de Flaubert s'affirmait aussi avec son réalisme; sa méthode rigoureusement scientifique, son déterminisme pessimiste, son impassibilité volontaire, tout cela le met d'accord avec les idées de Taine, qui dira que le roman est « un amas d'expériences » (1), et qui, d'ailleurs, subira lui-même l'influence de Flaubert.

Avec *Madame Bovary*, l'école réaliste donnait donc son premier chef-d'œuvre dans le genre du roman. Mais il faudra attendre *les Corbeaux* de Becque pour trouver son pendant au théâtre. Pourtant, les dramaturges du Second Empire, qui se sont tournés eux aussi, ainsi que nous l'avons vu, vers la peinture des mœurs contemporaines, n'échapperont pas complètement à la contagion de l'esprit positif. Pessimiste comme Flaubert, Barrière se plaît comme lui à mettre en lumière la bêtise ou la méchanceté de ses personnages. *Les faux bonshommes*, qui paraissent en même temps que *Madame Bovary*, annoncent un peu dans un genre plus léger la manière de Becque. D'autre part, Dumas fils, romantique par sa subjectivité et son amour de l'extraordinaire, est positif par la sécheresse de ses personnages et sa passion d'expliquer scientifiquement les maux humains. Quant à Emile Augier, il ne renoncera jamais tout à fait aux jeunes héros et héroïnes d'une convention romanesque et défendra toujours la famille contre les mœurs positives, mais il perdra son premier optimisme et créera certains personnages d'une vérité assez frappante pour qu'on ne les oublie pas : M. Poirier, le baron d'Estrigaud, Giboyer, Maître Guérin. Et par son anti-cléricalisme, il s'apparente encore aux réalistes.

Enfin, les idées positives trouvent leur expression la plus populaire dans la « blague », grâce à laquelle la moquerie devient le ton habituel de la conversation. Augier fait la définition de la blague et en montre les dangers dans *la Contagion* (1866) :

LUCIEN

Eh bien, blague est un mot français. S'il n'est pas encore au Dictionnaire de l'Académie, il y sera parce qu'il n'a pas d'équivalent dans la langue. Il exprime un genre de plaisanterie tout moderne, en réaction contre les banalités emphatiques dont nous ont saturés nos devanciers.

(1) Cité par Martino, op. cit., p. 218.

TENANCIER

Banalités emphatiques ?

LUCIEN

Oui, ils ont tant usé et abusé des grands mots qu'ils nous en ont dégoûtés.

TENANCIER

Tant pis, monsieur, tant pis pour vous ! Les grands mots représentent les grands sentiments, et du dégoût des uns on glisse facilement au dégoût des autres. Ce que vous bafouez le plus volontiers après la vertu, c'est l'enthousiasme, ou simplement une conviction quelconque. Non que vous fassiez profession de scepticisme, Dieu vous en garde ! vous n'allez pas plus haut que l'indifférence, et tout ce qui vous dépasse vous semble un pédantisme. Ce détestable esprit a plus de part qu'on ne le croit dans l'abaissement du niveau moral à notre époque. La dérision de tout ce qui élève l'âme, la blague, puisque c'est son nom, n'est une école à former ni honnêtes gens, ni bons citoyens. (Acte II, Sc. 3.)

Et certes, la blague et les genres « boulevardiers » dans lesquels elle s'épanouit : la chronique, la parodie, la chanson comique et l'opérette-bouffe, ont largement contribué à étouffer chez les Français du Second Empire le sentiment du respect. De quoi, par exemple, ces grands amuseurs Meilhac et Halévy ne se sont-ils pas moqués !

*
**

Le triomphe des idées positives et la déroute de l'imagination, les chiffres et les faits régnant en maîtres, le rêve et l'enthousiasme raillés impitoyablement ! On devine qu'Octave Feuillet qui, tout en prêchant le devoir, n'avait pu résister au besoin de le rendre poétique, ne se soumettra pas sans lutte à cette prose et à cette irrévérence. La poésie sans raison, c'était dangereux ; mais la raison sans poésie n'est-ce pas plus dangereux encore ? Et voilà que, après avoir été le poète du devoir idéalisé, notre auteur va devenir le poète de l'idéal honnête, pour combattre l'esprit positif.

C'est dans *Périda* en la demeure qu'il commence à trahir ses nouvelles inquiétudes, sans pourtant changer sa manière, car il nous présente encore une fois le ménage mondain que nous connaissons si bien. Mais, si la jeune M^{me} de la Roseraie

se voit, comme ses sœurs aînées du *Pour et Contre*, de la *Clef d'or* et du *Cheveu blanc*, privée de « cette vie du cœur qui est sa destinée légitime » (1), s'il y a *péril en la demeure*, ce ne sont pas les désordres romantiques qui en sont la cause. M. de la Roseraie aime sincèrement sa femme : « ...la fidélité du lierre ! jamais l'ombre d'une galanterie interlope » (2). Ce n'est donc pas pour courir les coulisses et les boudoirs qu'il la néglige. Ce qui le possède lui, ce n'est pas la passion tout court, c'est la passion de la politique. M. de la Roseraie est donc ambitieux ; il veut arriver dans sa carrière. Directeur de personnel au Ministère des Affaires Etrangères, il veut devenir ministre. Aussi est-il à son bureau dès l'aurore ; il y déjeune tous les jours ; il y dîne trois fois par semaine ; et la veille des grandes batailles diplomatiques, il lui arrive même d'y passer la nuit sur un lit de camp. Cette vie lui fait embrasser « dans son cercle quotidien toutes les idées, toutes les passions, tous les intérêts qui se développent, qui s'attirent, qui se mêlent, qui se combattent sur toute la surface de l'univers habité ! » (3). Enfin, elle le transporte d'enthousiasme : « Cela m'éblouit ! cela me dévore ! cela me tue ! Mais qu'importe, je vis, je suis heureux ! Voilà des passe-temps..., voilà des joies, voilà un orgueil dignes d'un homme !... » (4).

M. de la Roseraie est donc un égoïste ; et son égoïsme qui vise les succès matériels, est une menace aussi grave pour son foyer que le serait l'égoïsme qui vise les succès galants. C'est ce que ne tarde pas à lui dire le porte-parole de l'auteur, la loquace Madame de Vitré :

Eh ! qu'importe à votre femme, après tout, si vous l'oubliez, si vous la négligez, si vous la trahissez, que ce soit pour une danseuse ou pour lord Melbourne ! sa vie en est-elle moins solitaire, son cœur moins vide, son âme moins veuve ? Ah ! voilà bien ce qui vous perd, vous autres, hommes sérieux ! Dès que vous êtes en règle du côté de la morale, vous vous croyez à l'abri de tout reproche et de tout péril ! Parce que vos passions sont honorables, vous croyez pouvoir vous y abandonner sans mesure et sans frein !

(1) Acte I, scène 6.

(2) *Ibid.*

(3) *Ibid.*

(4) *Ibid.*

Et vous ne vous apercevez pas que vous avez, sous une autre forme et sous des noms spécieux, le pur égoïsme du libertin ! (1).

Madame de Vitré est même persuadée que la jeune femme préférerait une « franche rivale en chair et en os » (2) et elle explique pourquoi :

Cela lui prouverait au moins que vous avez un cœur et elle pourrait espérer en avoir sa part un jour ou l'autre; Elle souffrirait, mais elle vivrait : elle vivrait, entendez-vous ? car il faut que nous vivions comme vous, mon cher ami. Nous ne sommes ni des meubles, ni des plantes, je vous en avertis... Il faut que nous ressentions dans notre passage sur cette terre, des émotions et des intérêts, des tristesses et des joies, tout comme vous ! Vous trouvez tout cela dans votre tête, c'est très bien ! Nous le trouvons, nous, dans notre cœur ! (3).

Octave Feuillet se prépare donc à plaider la cause de la femme contre le mari positif, ainsi qu'il l'a plaidée jadis contre le mari romantique.

M. de la Roseraie, il est vrai, se laisse conduire ensuite comme un pantin à travers une intrigue compliquée où il joue le rôle d'un mari trompé de Molière plutôt que celui d'un homme positif du Second Empire. Mais il n'en représente pas moins ce qu'Octave Feuillet comprend ou veut bien incarner du nouvel esprit à cette époque, et lui fournit l'occasion de dire à ses contemporains par la bouche de Madame de Vitré : « Vous savez mon horreur pour les paresseux et les inutiles; mais, en vérité, vous donnez dans l'excès contraire; vous accordez trop à la chose publique... » (4). Et cette leçon aux maris positifs a failli valoir à notre auteur un prix de vertu (5).

*
**

Vers 1856, la vanité féminine entraîne, grâce à l'invention de la crinoline, des dépenses de plus en plus démesurées et

(1) Acte I, scène 6.

(2) *Ibid.*

(3) *Ibid.*

(4) Acte I, scène 6.

(5) Dans le rapport de la Commission des primes à décerner aux ouvrages dramatiques (prix Léon Faucher), on nomme en 1856 : *Péril en la demeure*, *La Joconde*, (Foucher et Régnier) et *Les Jeunes gens* (Laya). Voir *Moniteur*, 29 déc. 1856.

menace de ruiner bien des ménages à fortune modeste. Au mois d'octobre de cette année, Dumanoir et Barrière font jouer au Gymnase une petite comédie-vaudeville, *les Toilettes tapageuses*, où ils satirisent cet « excès de robe et indigence de chapeau » (1) qui est le goût du jour. Leur héroïne, Emma Beaupertuis, se fait faire pour un concert de bienfaisance une robe dans la confection de laquelle il entre vingt mètres de soie et d'innombrables volants de dentelles, avec laquelle elle porte non seulement une ombrelle très élégante, mais aussi un mouchoir avec Valenciennes qui coûte mille francs. Le budget du jeune ménage Feuillet se voit-il à la même époque menacé de déséquilibre par des folies de ce genre? Souvenons-nous que la jeune M^{me} Feuillet avait hérité de sa mère le goût de la toilette; elle ne s'en est pas cachée (2). Il est donc bien possible que son mari ait eu des ennuis de ce côté. Toujours est-il qu'à l'époque même où l'on est en train de jouer *les Toilettes tapageuses*, Octave Feuillet écrit une pièce en trois actes intitulée *la Robe de bal* (3), où il trouve le moyen de dire leur fait non seulement aux jeunes femmes affolées de luxe, mais encore à tous les esprits positifs et blagueurs du jour.

L'auteur nous campe donc à la première scène deux hommes d'argent. L'un d'entre eux, Monastier, riche banquier, lanceur de grandes affaires, essaie d'intéresser l'autre, un vieillard, nommé Langevin, à une nouvelle affaire qu'il intitule: la culture et l'exploitation en grand des cotons français d'Afrique :

MONASTIER

Le titre est bon, hein? Cotons français d'Afrique — français d'Afrique... vous comprenez? Tout est là dedans — et vous voyez dans ce titre seul les conséquences grandioses et surtout éminemment nationales de l'entreprise : Cotons français d'Afrique — c'est-à-dire, d'une part affranchissement complet du lourd tribut que paie notre industrie cotonnière à la hautaine Amérique — d'autre part humiliation profonde de l'Angleterre qui se verra forcée — nous l'y forcerons bien par l'infériorité de nos prix ! — forcée d'enrichir de son or notre conquête d'Afrique, cette colonie

(1) Scène 4.

(2) *Quelques années de ma vie, passim.*

(3) Pièce inédite. Voir à l'appendice E l'histoire de cette pièce faite d'après des documents inédits.

odieuse, son cauchemar — forcée, elle la fière Albion, d'aiguiser de cette main cette épée...

LONGEVIN

Tout cela, mon cher maître, m'est fort égal, à moi.

MONASTIER

Et à moi donc, mon cher ami? Mais enfin, la fibre patriotique vibre en France depuis quelque temps... il faut la caresser, n'est-il pas vrai?

LONGEVIN

Soit, — mais l'affaire ?

MONASTIER

Voici : — Capital, deux millions. — Deux mille actions. — Je fais quinze cent mille francs, vous le reste; c'est-à-dire que vous prenez cinq cents actions. Nous payons les terrains immédiatement avec vos cinq cent mille francs qui se trouvent garantis par le fait même...

LONGEVIN

Je paie les terrains, bon, la suite ?

MONASTIER

Ecoutez... Vous avez acquis en peu de temps à la Bourse, mon cher Langevin, une réputation légitime de tact et d'infailibilité; je ne passe pas non plus pour maladroit ; mon nom seul suffirait même, je crois, pour lancer l'affaire; mais nos deux noms réunis l'enlèvent sûrement, et le jour même de l'émission, qui sera demain, vous réalisez vingt-cinq mille francs de prime...

LONGEVIN

Et vous cent vingt-cinq mille...

MONASTIER

Qu'est-ce que cela vous fait?

LONGEVIN

Permettez... c'est que je débourse, moi au préalable cinq cent mille francs, tandis que vous, vous...

MONASTIER

Je ne débourse rien! Mais c'est de l'enfantillage ! (1)

Là-dessus, la conversation est interrompue et il ne sera plus question des cotons français d'Afrique, car il ne s'agit nullement de refaire *la Bourse*. Il s'agit au contraire d'une robe de bal. Or, Monastier est aussi l'homme qui va donner le bal. Il n'a pas comme Langevin « l'amour pur, platonique pour les affaires » ; il ne gagne pas de l'argent simplement pour gagner de l'argent, « l'art pour l'art » :

Moi, dit-il, j'ai d'autres passions, d'autres jouissances... j'aime le luxe — la vie élégante; — j'ai un hôtel, des loges, des chevaux, — des amis (1).

Il se garde bien d'ajouter: des amies, mais nous comprenons. Cet homme c'est Raoul Montjoye en herbe; c'est le Don Juan de l'industrie.

Quant à Langevin, c'est un Harpagon qui prête à dix du cent. Henri Didier, chez qui il loge à Passy, lui a déjà emprunté à ce taux trente mille francs. Voilà le jour de l'échéance arrivé et Didier ne peut même pas payer les intérêts à moins de retirer les fonds qui constituent sa fortune personnelle et qui sont placés chez un oncle de sa femme à New-York. Et en faisant cela, il risquerait de mécontenter cet oncle dont ils sont les seuls héritiers. Alors l'habile usurier, profitant de ces circonstances, lui prête une nouvelle somme en y mettant cette condition: que Didier lui donnera par procuration le pouvoir de vendre le château de sa femme sur lequel est hypothéquée sa créance.

Hector Lambert, arrivant gai et sans souci, pour présenter ses vœux de jour de l'an à Didier, rencontre Langevin qui sort. Didier lui explique alors ses relations avec Langevin. Hector est tout étonné que le revenu de Didier ne lui suffise pas pour défrayer ses dépenses. Quant à lui, bien que sa situation ne soit pas plus brillante que celle de son ami, il n'a aucun arriéré au bout de l'année. « Comment diable fais-tu ton compte, toi? demande-t-il à Didier. Quelle est ta plaie? »

DIDIER

Ma plaie?... eh! mon ami, c'est la plaie qui ronge, qui dévore en ce moment à Paris comme en province, toutes les fortunes moyennes comme la nôtre! c'est le luxe désordonné de la toilette des

(1) Acte I, scène 1.

femmes!... Oh! comprends-moi bien... je suis très loin d'accuser certaines exagérations passagères de la mode... c'est là un détail insignifiant! je te parle d'un mal plus sérieux et plus incurable qui est particulier à ce temps-ci où la femme du plus mince bourgeois, pourvu qu'elle veuille voir le monde, et elles le veulent toutes, où une femme qui a dix mille francs de rente se rencontre dans les mêmes salons, avec celles qui en ont soixante ou cent mille, et doit faire pour sa parure des sacrifices presque équi-valents : Ceci, vois-tu, est un mal tout nouveau et vraiment particulier à notre époque. Avant la révolution par exemple... car l'ancien régime avait du bon...

LAMBERT, *avec fougue*

Ah! ne me dis pas cela, mon ami, ne me dis pas cela!... Quand je pense que sous ton ancien régime, un Monsieur de — trois étoiles quelconque aurait pu m'écraser le pied en passant, à moi, Hector Lambert, et qu'il m'eût objecté ensuite ma rotture pour me refuser satisfaction!... je l'aurais étranglé au reste!... et j'aurais été pendu... eh! bien, tu as beau dire, tout cela était fort désagréable!

DIDIER

Eh! qui te dit le contraire! qui te parle de cela! je te dis simplement que dans ce temps-là, ce que nous appelons aujourd'hui le monde n'existait pas, que la séparation des rangs, des classes, des fortunes, étant rigoureusement marquée, il en résultait parmi d'énormes inconvénients un petit avantage — c'est qu'une simple bourgeoise n'était pas forcée d'obéir aux mêmes lois somptuaires qu'une duchesse ou qu'une femme de fermier général ; je te dis, et cela est incontestable, que dans l'état de nos mœurs, la toilette d'une femme usurpe au budget d'un ménage, comme le mien par exemple, — et c'est la règle commune — une place disproportionnée — insensée — immorale !... Je le répète — cela est immoral! Et dis-moi, n'en suis-je pas moi seul une preuve suffisante, moi qui sans m'être jamais de ma personne écarté de la ligne droite, en suis venu, par le seul fait de ce luxe ridicule, à des procédés, à des misères, à des contacts qui répugnent à la délicatesse d'un galant homme et altèrent sa probité d'âme ! — et tiens ! autre conséquence : cette femme que j'aime — que j'a-dore, au point de creuser des rides sur mon front pour ne pas voir une ombre sur le sien — je commence à ressentir contre elle par instant une irritation profonde! De là il n'y a qu'un pas à ce malaise des relations, à cette sourde hostilité que la gêne

introduit à sa suite dans le foyer domestique — et qui en éloigne chaque jour davantage ceux qui s'étaient juré d'y demeurer toute leur vie, la main dans la main : et encore Dieu merci, je n'ai pas d'enfants !... Regarde ! je suis forcé de dire : Dieu merci ! — Car qui sait si j'échapperais à la dernière des douleurs, celle de voir chez moi, comme je le vois chez d'autres la mère économiser, rogner sur le plaisir, sur l'éducation, et jusque sur le pain de ses enfants... pour soutenir plus honorablement contre ses bonnes amies sa lutte de puérile vanité ! (1).

A l'instant même où Lambert est en train de répondre que sa femme à lui se met très simplement, Julie Lambert entre habillée avec une extrême élégance, et pour achever d'agacer son mari, elle commence aussitôt à parler *chiffons*. Hélène Didier et elle se font faire des toilettes pareilles pour le bal de Monastier.

C'est très simple, au reste, dit-elle, c'est tout bonnement une robe en tulle illusion rose avec un pardessus de taffetas de la même nuance. La jupe en tulle rose... a trois tuniques... la première avec un gros bouillon au bas — et un volant orné de trois rubans de satin rose garnis de blonde blanche... la seconde tunique, deux rubans seulement et deux rangs de blonde... la troisième est double... est ornée de larges rubans de satin rose formant de doubles montants... et notez que le même ruban forme des bretelles qui retombent en longs bouts par derrière... enfin des manches courtes, bien entendu, à double-berret, ornées de point à l'aiguille et la chemisette de la même dentelle... Ah ! j'oubliais, la coiffure est en roses et bruyères roses... et le bouquet de corsage assorti.. (2).

Après le départ de Julie, il y a un moment de silence et d'embarras. Et puis Lambert explique que sa femme est très habile, qu'elle sait tirer parti de tout. S'il vendait son pur sang, cependant, il pourrait augmenter la pension de Julie. Oui, il lui fera cette surprise. Quant à Monastier, il pourrait bien leur augmenter leurs appointements. Et Lambert s'exalte à son tour :

Nous sommes de ceux pour qui certains mots, certains sentiments, certaines idées, le bien — le beau — l'honneur — le de-

(1) Acte I, scène 5.

(2) Acte I, scène 6.

voir, ne sont pas de vieilles médailles usées et qui n'ont plus cours ! Il y a dans le monde des spectacles qui nous transportent... il y a des actions qui nous attendrissent... il y en a d'autres qui nous indignent... il y a des espérances qui nous consolent ! Nous avons une âme !... Ces temps passés, Henri, quand nous causions ensemble le soir, des souffrances de nos soldats dans les boues glacées et sanglantes de la Crimée, j'ai vu souvent tes sourcils se fermer sur ton œil humide... nous nous entendions ! et nous nous entendons encore, mon ami, quand tous deux devant un acte sublime, devant quelque rare vertu, ou quelque inconsolable infortune, nous levons ensemble nos regards vers le ciel, qui n'est pas vide pour nous ! Oui, voilà ce que nous sommes — et si c'est une vanité de le dire, tant pis ! j'ai cette vanité ! Voilà ce qu'il faut être !... (1).

Et puis voici ce qu'il ne faut pas être :

Mon ami, poursuit Lambert, ton Monastier et le mien, est l'antipode de ce que nous sommes ! Il est à mes yeux le type détestable d'une race d'hommes trop prospère aujourd'hui, et qu'il m'est infiniment pénible de paraître estimer et respecter en sa personne ! Pour cet homme, Henri, l'argent, c'est le beau et le bien, c'est le génie et c'est l'honneur ! C'est tout ! Frapper sur la poitrine de cet homme, à la place où nous avons le cœur, tu entendras sonner le métal ! Pour lui l'argent est le mobile, l'explication, la clef, le but de toutes choses au monde — et des choses les plus sacrées ! Conte-lui quelque vaillante action, quelque sacrifice noblement accompli, tu le verras sourire avec ironie... montre-lui une honnête femme qui passe, il fera chanter son or dans sa poche... parle-lui de sa patrie... Tiens le jour où Malakoff fut pris, j'entrai chez lui radieux, hors de moi... je le trouvai sombre, consterné, près de pleurer... il avait joué à la baisse ! Moscovite ! il l'a échappé belle ce jour-là ! Eh bien, voilà l'homme quant aux choses de ce monde... et quant au reste, si jamais il lui arrive de lever les yeux là-haut, c'est pour regretter que tant d'espace soit perdu pour la pioche du défricheur... qu'on ne puisse mettre en actions le ciel du bon Dieu !... (2).

D'une part honneur, devoir, enthousiasme, foi ; de l'autre intérêt, lucre, blague, négation du beau et du bien : spiritualisme contre positivisme. Ce discours est le « clou » de la pièce.

(1) Acte I, scène 7.

(2) *Ibid.*

Cependant, nous ne la tenons pas encore, la pièce. Mais voilà Monastier qui reparaît; il ne va pas tarder à nous éclairer. Il raconte à Didier qu'il a acheté pour l'offrir à une dame un bracelet que lui, Didier, avait fait — un petit chef-d'œuvre. Deux minutes plus tard, Didier voit le petit chef-d'œuvre au bras de Julie Lambert, qui repasse en sortant. C'est donc Monastier qui subvient au luxe de la femme de son employé. Et voilà la pièce: Feuillet va devancer Augier et faire *les Lionnes pauvres*.

Mais la couturière attend; elle veut être payée — cinq mille francs — autrement pas de robe de bal. Hélène vient donc trouver son mari. Elle a mal choisi le moment. Didier, navré pour son ami Lambert, fait à sa femme un long sermon sur la légèreté des femmes et l'éducation frivole des jeunes filles. Hélène se décide à emprunter la somme à Langevin. Aparté de Langevin en entrant: « Quel embarras! Que me veut-elle? Ah! c'est le portrait vivant de sa pauvre mère!... et malgré moi, quand je la regarde, j'oublie ses folies et mon cœur s'émeut » (1). Langevin, c'est l'oncle d'Amérique! Et après avoir joué Harpagon avec son neveu, il joue Tartuffe avec sa nièce: « Les yeux sont charmés à tout âge par ce qui est charmant. Le cœur ne vieillit pas » (2). Atterrée, Hélène lui montre la porte. Nouvel aparté de Langevin: « Ah! je respire! Tout n'est pas perdu » (3).

Mais nous ne partageons pas la joie de Langevin: nous tremblons pour la pièce. L'oncle d'Amérique! le Godeau de Mercadet! le négociant de province cher à Picard! Ce ne peut donc être *les Lionnes pauvres*. Cependant, Hélène revient vers son mari pour lui raconter ses ennuis — en passant sous silence sa récente aventure. Elle est pardonnée et demeure en extase devant un monticule de tulle illusion rose, pendant que Didier va à son tour en demander la rançon à l'oncle d'Amérique redevenu Harpagon.

A l'acte du bal, nous entrons en plein royaume de Scribe: pantins, ficelles, quiproquos. Julie Lambert n'est pas la maîtresse de Monastier, mais elle lui a emprunté de l'argent, et le soir même, elle a eu l'indiscrétion d'aller chez lui pour lui

(1) Acte I, scène 17.

(2) *Ibid.*

(3) *Ibid.*

rendre ses cadeaux. En entendant la voix de son mari, elle s'est enfuie, laissant son bouquet. Un laquais le lui rapporte; Hélène, pour sauver son amie, dit que le bouquet est à elle. Déjà fort compromises, les deux jeunes femmes font beaucoup parler d'elles, grâce à leurs toilettes de tulle illusion rose. La dame en rose, dit un invité à Didier en lui indiquant Hélène, a un Faust qui l'entretient. Duel le lendemain au Bois entre le calomniateur et le mari. Le Faust de Madame Didier, dit Monastier à Lambert pour échapper à tout soupçon, c'est Langevin. Duel le lendemain au Bois entre Monastier et Lambert, qui croit défendre l'honneur de son ami. Quant à l'oncle d'Amérique, il a passé sa soirée à écouter aux portes, et en attendant de tout arranger, il a tout vu, tout entendu, tout compris.

Cependant, au troisième acte, nous retombons en plein drame. Il y a eu un détournement de valeurs chez Monastier, et un commissaire de police, qui a remarqué la toilette d'Hélène au bal, arrive chez les Didier pour se renseigner sur les ressources dont dispose le mari. Didier rentre donc de son duel pour se trouver soupçonné de vol. « Ah! plutôt à Dieu que tout le sang de mes veines eût coulé dans ce combat, et qu'il eût lavé cette flétrissure imprimée à mon nom! » (1). Et il veut quitter cette femme dont la légèreté l'a déshonoré. Hélène pleure, Langevin s'essuie les yeux, la bonne apporte un paquet. C'est la photographie de l'oncle de New-York! Reconnaissance. L'oncle recommande la clémence à son neveu, et à sa nièce il dit :

Ma nièce, un seul mot: car tu sais maintenant, de façon à ne l'oublier jamais combien la loi du devoir est impérieuse, exigeante... Oui, la vie est chose sérieuse : elle nous est donnée sous ce caractère, et nul ne la méconnaît impunément. Ce ne sont pas seulement de ridicules créatures, ce sont des créatures indignes que celles qui jouent à la poupée du berceau à la tombe. Mais tu le sais, c'est assez... J'essayais de te donner moi-même ces leçons... un enseignement plus haut est venu me confondre — celui de la Providence — de la Providence, Hélène, qui n'est en ce monde que la logique fatale, irrésistible de nos actions — et de notre vie morale (2).

(1) Acte III, scène 8.

(2) Acte III, scène 9.

Mais les Lambert arrivent. Ils connaissent déjà l'oncle et sa générosité. Les dettes de Julie sont payées. Quant à Lambert, qui ne saura jamais le danger qui a menacé son foyer, il aura une position dans la maison que l'oncle installe à Paris. Enfin, les jeunes femmes sont guéries de leur frivolité, les maris récompensés de leur vertu et nous en sommes *quittes pour la peur*.

Voilà donc ce que devient dans l'âme candide d'Octave Feuillet la donnée dont Augier tirera une pièce si âpre. Toujours est-il que *la Robe de bal* est aujourd'hui un précieux apport à notre étude, car elle nous montre Octave Feuillet dès 1856 en pleine révolte contre les idées positives. Au culte de l'argent, il oppose le culte du devoir, au culte du fait le culte de la beauté morale, et au déterminisme qui croit l'homme soumis aux forces extérieures, le libre arbitre qui croit à la responsabilité humaine: il y a une Providence, une sagesse divine, qui nous récompense ou nous punit selon que nos actions sont bonnes ou mauvaises. C'est ce que Langevin fait comprendre à sa nièce.

Quel eût été le sort de *la Robe de bal* auprès du public de 1857? Moins heureux certainement que celui de *Dalila*. Pourtant, M. de Beaufort comptait faire recette au Vaudeville avec cette pièce et poussait l'auteur à la faire jouer. Les hommes si assoifés d'or qu'ils fussent, voulaient donc bien se laisser attendrir le soir au théâtre par les beaux sentiments. Les idées positives ne l'emportaient pas complètement sur la sentimentalité bourgeoise.

*
**

Cependant, durant les mois où Octave Feuillet compose *la Robe de bal*, les lecteurs de *la Revue de Paris* attendent avec impatience la nouvelle livraison pour pénétrer plus avant dans le drame d'Yonville. Flaubert, en prêchant d'exemple et de précepte contre l'imagination vient de consacrer le succès du positivisme littéraire en lui donnant son premier chef-d'œuvre.

La légende veut qu'Octave Feuillet ait été pour quelque chose dans le procès de *Madame Bovary*. Certains contemporains auraient dit que « c'était une jalousie d'auteur et l'ami-

tié de l'Impératrice pour Octave Feuillet qui avaient entraîné les poursuites » (1). Mais nous n'en croyons rien. D'abord, comment l'Impératrice eût-elle connu le reclus de Saint-Lô à cette époque? Retenu auprès de son père malade, il ne vient que très rarement à Paris; il n'assiste même pas à ses premières représentations (2). *Dalila* seule pourra l'attirer à la capitale, et cette pièce ne sera jouée qu'au printemps de 1857. D'ailleurs, ni les souvenirs de M^{me} Feuillet, ni la correspondance d'Eugène Feuillet, ne laissent supposer que notre auteur ait connu le couple impérial à l'époque du procès. C'est seulement lorsqu'ils viendront habiter Paris au printemps de 1858, que M^{me} Feuillet commencera à parler de la cour. Elle racontera d'abord le séjour de son mari à Compiègne lors de la représentation du *Roman d'un jeune homme pauvre* en novembre, et peu de temps après, elle fera le récit de leur premier dîner aux Tuileries (3). D'autre part, si M^e Olivier Jallu rapporte dans sa brochure la légende qui accuse Octave Feuillet, interrogé pour nous par un ami (4), il la discrédite. Il donne à cette occasion des précisions et dit qu'Emile Ollivier et M^r Pinard lui-même, lorsqu'il les questionna, répondirent très positivement qu'Octave Feuillet n'avait rien eu à faire là dedans. Enfin, Flaubert lui-même a affirmé que l'Impératrice lui fut favorable. Il écrit à son frère avant le procès que les dames « se sont fortement mêlées » de lui, surtout la princesse de Beauvau, « qui est une *bovaryste* enragée et qui a été deux fois chez l'Impératrice pour faire arrêter les poursuites » (5). Et quelques jours plus tard, il raconte que l'Impératrice a chargé Edouard Delessert de le rassurer et de lui dire que l'affaire serait classée (6). Il semble donc, que si « tout reste mystérieux dans cette histoire » (7), on puisse

(1) Jallu, *Discours sur le procès de « Madame Bovary »*, p. 34.

(2) Correspondance d'Eugène Feuillet.

(3) *Quelques années de ma vie*, p. 187 et p. 200 et s.

(4) M. A. Barthélemy.

(5) Janv. 1857, *Correspondance*, t. III, p. 93, citée par Descharmes et Dumesnil, *Autour de Flaubert*, t. I, p. 30.

(6) Lettre à Achille Flaubert, 16 janv. 1857, *Correspondance*, t. III, p. 98, citée par Dumesnil, *la Publication de « Madame Bovary »*, p. 77. D'après *l'Intermédiaire des Chercheurs et Curieux*, 30 avril 1904, l'Impératrice aurait fait demander au substitut Pinard qu'il fit un réquisitoire aussi modéré que possible, et celui-ci aurait répondu à l'envoyé : « Vous direz à Sa Majesté que vous vous êtes acquitté de votre mission. Quant à moi, je sais quel est mon devoir. »

(7) Dumesnil, *op. cit.*, p. 78.

au moins disculper Octave Feuillet d'une accusation qui lui faisait jouer un rôle peu en accord avec ses principes avérés.

Cependant, le gouffre qui sépare l'art et les idées de ces deux Normands, devait leur inspirer une mutuelle antipathie, et pour ce qui regarde Flaubert, il ne s'en est pas caché. Pendant une trentaine d'années, il a fulminé contre Octave Feuillet. Dès 1852, en réponse à une lettre de Maxime du Camp, qui veut voir « arriver » son ami et le pousse à publier dans *la Revue de Paris* des fragments de *la Tentation*, Flaubert écrit: « Arriver à quoi? A la position de MM. Murger, Feuillet, Monselet, etc., Houssaye, Taxile Delord, Hippolyte Lucas et soixante-douze autres avec? Merci! » (1). En 1860, chez les Goncourt, il parle « avec un mépris colère » de la cour basse que Feuillet fait aux femmes dans ses œuvres, et dit: « Ça prouve qu'il n'aime pas la femme. Les gens qui l'aiment, font des livres où ils racontent ce qu'ils ont souffert à propos d'elle, car on n'aime que ce dont on souffre » (2). Et quelques mois plus tard, chez les mêmes amis: « — Eh bien! il y en a encore un que j'abomine plus que Ponsard, c'est le *gas* Feuillet! J'ai lu trois fois son *Jeune Homme pauvre*... qui a une place de 10.000 francs... Et savez-vous à quoi on reconnaît que son jeune homme est distingué: c'est qu'il sait monter à cheval » (3). Le 29 mars 1860, il écrit à Louis Bouilhet: « Chez Janin, tantôt, revu le Feuillet (peu sympathique, décidément). Il vient de faire une jolie chute avec sa *Tentation* » (4). Après la réception à l'Académie, de son confrère, il s'écrie: « Quel discours que celui de Feuillet, n... de D...! quelle platitude! j'en étais indigné pour le père Scribe » (5). Ce sont ensuite *les Amours de Philippe* qui le mettent en furie: Je vous *supplie*, écrit-il à M^{me} Roger des Genettes en septembre 1877, de lire *les Amours de Philippe*, par Octave Feuillet, afin que nous puissions rugir ensemble. Comme la critique est douce pour ceux-là, et qu'il fait bon, dans ce monde, être médiocre! » (6). Et à Zola: « Je vous

(1) *Correspondance*, t. II, p. 148, citée par Descharmes, *Flaubert avant 1857*, p. 350.

(2) *Journal*, t. I, p. 314 (14 mars 1860).

(3) *Journal des Goncourt*, t. I, p. 330 (24 août 1860).

(4) *Correspondance*, t. IV, p. 239.

(5) Lettre à Jules Duplan, 1863, *Correspondance*, t. III, p. 362.

(6) *Ibid.*, t. IV, p. 306.

recommande les « Amours de Philippe », par Octave Feuillet. C'est au-dessous du néant. Mais c'est bien grand monde!... Est-ce bête! et faux! et usé! » (1). Et de nouveau à M^{me} des Genettes le 1^{er} septembre 1878: « Je ne connais pas *le Journal d'une femme* du bon Feuillet. *Les Amours de Philippe* m'ont semblé ineptes. Quel triste auteur! Pour moi, c'est le néant. Mais les dames le trouvent « charmant ». Néanmoins, sa vogue baisse » (2). Flaubert aurait-il vu, comme nous le voyons aujourd'hui, l'auteur dans le héros de ce roman? Mais *le Journal d'une femme* l'irrite tout autant: « C'est chez elle (M^{me} de Maupassant) que j'ai lu *le Journal d'une femme* du bon Feuillet. Je ne connais rien d'aussi idiot. Est-ce assez pauvre, mon Dieu! assez piètre et faux! Quel drôle d'idéal! Ça fait chérir *l'Assemmoir*. Après tant de patchouli, on a besoin de se débarbouiller dans du purin » (3). Et puis il y revient un peu plus loin: « Mais rien ne vaut Feuillet! Le commandant d'Eblis, hein? quelle figure! et l'infirme! Les chevaux qui s'emportent! et l'Abbaye! et les 30.000 francs pour vos pauvres! Son succès (car c'est un succès) a deux causes: 1° la basse classe croit que la haute classe est comme ça, et 2° la haute classe se voit là dedans comme elle voudrait être » (4). Enfin, il est évident que de la part de Flaubert, c'est une belle et bonne antipathie que les années ne parvinrent pas à adoucir.

On pense bien qu'Octave Feuillet ne s'est pas laissé aller à des colères de ce genre, mais au lendemain de la publication du chef-d'œuvre de Flaubert, il a pris l'initiative d'une réaction violente et s'est fait l'apologiste du romanesque, d'abord dans *le Roman d'un jeune homme pauvre* (1858) et encore dans *l'Histoire de Sibylle* (1862), enfin au théâtre dans *la Tentation* (1860), *Montjoye* (1863) et *la Belle au bois dormant* (1865). Et en examinant son *Discours de réception à l'Académie Française*, où il a de nouveau exalté le romanesque après avoir refait en quelque sorte le procès de *Madame Bovary*, nous allons pouvoir deviner quelle fut au juste son idée en se jetant dans cette réaction et comment il avait été affecté par la lecture du chef-d'œuvre de Flaubert.

(1) *Ibid.*, 5 oct. 1877, t. IV, p. 310.

(2) *Ibid.*, t. IV, p. 341.

(3) Lettre à M^{me} des Genettes, oct. 1878, *Correspondance*, t. IV, 344.

(4) *Ibid.*, p. 345.



Souvenons-nous que le tribunal en acquittant Flaubert s'était arrogé le rôle de critique littéraire pour condamner sa doctrine et en exalter une autre :

...L'ouvrage déferé au tribunal mérite un blâme sévère, car la mission de la littérature doit être d'orner et de récréer l'esprit en élevant l'intelligence et en épurant les mœurs, plus encore que d'imprimer le dégoût du vice en offrant le tableau des désordres qui peuvent exister dans la société...

...Il n'est pas permis, sous prétexte de peinture de caractère ou de couleur locale, de reproduire dans leurs écarts les faits, dits et gestes des personnages qu'un écrivain s'est donné pour mission de peindre ; un pareil système appliqué aux œuvres de l'esprit, aussi bien qu'aux productions des beaux arts, conduirait à un réalisme qui serait la négation du beau et du bon, et qui, enfantant des œuvres également offensantes pour les regards et pour l'esprit, commettrait de continuels outrages à la morale publique et aux bonnes mœurs (1).

Or, sous le manteau de ses éloges à Scribe, Octave Feuillet prononce le parallèle de ce jugement et condamne à son tour le réalisme en faveur de l'idéalisme littéraire.

Notre auteur se réjouit d'abord de ne pas trouver de traîtres dans le théâtre de Scribe :

Il semblait croire, et l'on est ravi de croire pendant une heure avec lui, que dans le monde comme dans son théâtre, le mal ne dépasse jamais la mesure où il fait rire. On retrouve la marque de cet optimisme au front de tous ses personnages : ils ont des travers, des ridicules ; ils n'ont point de vices. Ils sont quelquefois coupables, jamais incorrigibles (2).

Scribe peint donc les hommes « assez ressemblants pour qu'ils aient le plaisir de se reconnaître, pas assez pour qu'ils s'en attristent et s'en découragent » (3). Et pourquoi cet optimisme est-il louable ? Parce que « dans la fiction, comme dans la réalité, la meilleure leçon morale que l'on puisse donner aux

(1) Cité par Martino, op. cit., p. 102.

(2) *Discours de réception à l'Académie Française*, p. 15.

(3) *Ibid.*, p. 17.

hommes, c'est le spectacle du bien, la vue des honnêtes gens » (1). Et Feuillet continue :

J'ose douter que l'esclave ivre, qui jouait un rôle dans l'éducation des jeunes Spartiates, fût un enseignement très profitable, très heureusement approprié aux véritables instincts de la nature humaine. Un de ces instincts les plus puissants n'est-il pas celui de l'imitation ? Il n'est pas rare assurément, dans les créations du roman et de la scène modernes, de voir apparaître l'esclave ivre sous des masques divers, et l'on ne remarque pas qu'il ait jamais corrigé personne. Hélas ! c'est plutôt lui qu'on imite ! — L'œuvre si variée de Scribe ne présente à la foule aucune de ces tentations perverses. C'est un mérite dont on ne saurait faire la loi essentielle de la fiction littéraire sans entraver les libertés du genre ; mais c'est un mérite excellent, et l'un de ceux que le public apprécie avec le plus de gratitude et d'unanime justice. Si l'on ne peut en effet refuser son admiration à ces peintures savantes et impitoyables qui reproduisent trait pour trait les plaies les plus cachées et les plus hideuses du cœur humain, on aime surtout à se reposer du spectacle et des agitations de la vie dans la paix d'un monde imaginaire, et l'on aime encore se sentir meilleur dans ce commerce fugitif d'une meilleure humanité (2).

La fiction littéraire a donc une mission à la fois consolatrice et éducatrice. Et pour réaliser ce double but, l'écrivain doit, comme Scribe, conduire ses spectateurs ou ses lecteurs dans un monde « souriant, lumineux, consolant » ; il arrivera alors à « charmer l'imagination sans l'ébranler », à « toucher le cœur sans le troubler » et à « amuser les hommes sans les corrompre » (3).

Mais après s'être fait l'interprète de cette conception littéraire officielle, si l'on peut dire, Octave Feuillet en vient à la partie tout à fait personnelle et subjective de son discours, et on a de plus en plus de peine à y reconnaître le portrait de Scribe. Notre auteur demande :

En adoptant pour sa thèse de prédilection l'éloge du devoir opposé à la passion, le respect du foyer, la défense de la simplicité et de la vérité morales, en soutenant ces causes sacrées de toute son émotion et de toute son ironie, n'a-t-il pu quelquefois dépasser

(1) *Ibid.*, p. 17.

(2) *Ibid.*, p. 17.

(3) *Ibid.*, p. 18.

le but? N'a-t-il pu risquer de refroidir, de paralyser les plus louables élans du cœur et de l'imagination, en voulant les contenir dans la mesure du vrai? A-t-il eu le tort, dans un siècle qui ne paraît point menacé de périr par l'enthousiasme, de poursuivre l'enthousiasme avec trop de rigueur, même sous quelques-unes de ses formes les moins respectables ? (1)

Mais non, Scribe ne s'est point fait un jeu « de glacer, d'étouffer dans les âmes ce don précieux de l'enthousiasme, qui ne peut être classé... parmi les vertus régulières, mais qui à certaines heures peut les suppléer toutes, et les dépasser toutes... » (2). Non, on ne peut lui faire ce reproche-là :

.. Ce qui répugne à Scribe, ce qui lui semble dangereux et haïssable, c'est l'exagération vaine, la chimère, l'affectation, le faux ; c'est la fantaisie substituée à la morale ; c'est la passion érigée en maîtresse vertu, en devoir suprême, en règle unique de la vie. Mais d'ailleurs, autant que personne, il a dans le cœur et dans l'esprit l'intelligence bienveillante, l'amour même et le culte de ces sentiments désintéressés, de ces délicatesses exquises, de ces nobles exaltations qui forment, dans une région supérieure au devoir lui-même, le domaine de la beauté morale ; mais autant que personne il sait que dans les limites du vrai et du possible, il y a un idéal généreux, qui est le romanesque des honnêtes gens, et cet idéal, il le propose, il le recommande sans cesse à ceux qui peuvent être tentés de le méconnaître ou de le dédaigner (3).

L'éloge du devoir opposé à la passion, le respect du foyer, le culte de ces nobles exaltations qui forment le domaine de la beauté morale, l'idéal généreux! Non, décidément, il ne peut s'agir de Scribe. C'est Octave Feuillet lui-même qui s'accuse pour pouvoir se défendre. C'est lui qui, en poursuivant dans ses proverbes le faux idéalisme romantique, n'a point voulu étouffer dans les âmes le don précieux de l'enthousiasme. C'est lui qui a le culte de la beauté morale. Ce sont Maxime et Sibylle qui incarnent *le romanesque des honnêtes gens*. Et, bien que J.-J. Weiss ait dit à propos du roman de Flaubert : « C'était reprendre contre le faux idéalisme de notre siècle l'œuvre de réaction qu'a déjà tentée M. Emile Augier, et que poursuit avec un dessein si constant M. Octave Feuillet

(1) *Discours de réception*, p. 22.

(2) *Ibid.*, p. 20.

(3) *Ibid.*, p. 24.

let » (1), notre auteur se refuse à croire que *la Crise*, par exemple, ait été un jalon sur la route de *Madame Bovary*, et il tient à s'en défendre. Car le ton impersonnel et l'impassibilité volontaire de Flaubert, ainsi que ces faits recueillis scientifiquement, ordonnés logiquement, racontés froidement, lui font horreur. « Les meilleures œuvres de la photographie, écrira-t-il dans l'album du comte de Scitivaux, ont un défaut terrible qui les exclut du domaine de l'art: elles n'ont pas été pensées. La littérature a aussi ses photographes, ils se nomment réalistes. Ce sont les écrivains qui se réduisent à n'être que des objectifs qui opèrent, au lieu d'être des âmes qui sentent et des intelligences qui interprètent » (2). Or, Octave Feuillet ne veut pas être un *objectif*; il ne veut pas étouffer les élans de son cœur. Il veut au contraire émouvoir ses lecteurs de ses propres émotions en leur racontant « l'histoire des sentiments exceptionnels » (3). Et, certes, il n'a pas voulu, en exaltant le *pot-au-feu du ménage*, amener la déroute de l'idéal.

Voilà donc ce que notre auteur a tenu à expliquer en endossant l'habit vert. C'est sans doute à des réflexions de ce genre qu'il s'est livré après la lecture de *Madame Bovary*. Voilà, enfin, ce qui l'a poussé à se faire l'apologiste conscient du romanesque dans la vie et dans l'art.

*
**

Le romanesque de Feuillet est donc surtout sentimental. Et qu'il l'appelle: *poésie, idéal, passion, enthousiasme*, ce qu'il veut dire toujours, c'est l'exaltation. Mais ce n'est pas l'exaltation romantique qui se livre à l'instinct sans se soucier des règles morales. « Il ne dépend pas de nous d'avoir ou de n'avoir pas de passions, dit Maxime, il dépend de nous de régner sur elles. Tous les sentiments que nous dominons sont légitimes; tous ceux qui nous dominent sont criminels... » (4). Or, l'exaltation qui est le romanesque des honnêtes gens est justement une force où l'on puise la volonté de dominer ses

(1) *Essais sur l'histoire de la littérature française*, p. 53.

(2) *Revue hebdomadaire*, 1^{er} mai 1909, p. 238.

(3) C'est la définition qu'il donne du roman dans *l'Histoire de Sibylle*, p. 251.

(4) *Le Roman d'un jeune homme pauvre*, p. 245.

sentiments, car elle donne ces élans au delà du réel qui nous rapprochent de Dieu. Le romanesque enfin, c'est la vie de l'âme. Alors, essayer de refouler ces élans, c'est tuer en nous ce qui est divin, c'est risquer de devenir méchant. Ainsi, lorsque son mari aura réussi à étouffer en elle la vie idéale, Jeanne de Maurescamp deviendra un *monstre* (1). Le romanesque est donc non seulement permis mais commandé. C'est ce que nous fait comprendre Maxime à travers les réflexions auxquelles il se livre en apprenant le triomphe de son rival :

Cependant un démon railleur murmurait à mon oreille que, suivant toutes les prévisions de l'humaine sagesse, Marguerite trouverait plus de paix et de bonheur réel dans l'amitié tempérée du mari raisonnable qu'elle n'en eût rencontré dans la belle passion de l'époux romanesque. Est-ce donc vrai ? est-ce donc possible ? Moi, je ne le crois pas ! — Elle aura la paix, soit ; mais la paix, après tout, n'est pas le dernier mot de la vie, le symbole suprême du bonheur. S'il suffisait de ne pas souffrir, et de se pétrifier le cœur pour être heureux, trop de gens le seraient qui ne le méritent pas. A force de raison et de prose, on finit par diffamer Dieu et dégrader son œuvre. Dieu donne la paix aux morts, la passion aux vivants ! Oui, il y a dans la vie, à côté de la vulgarité des intérêts courants et quotidiens à laquelle je n'ai pas l'enfantillage de prétendre échapper, il y a une poésie permise — que dis-je ? commandée ! C'est la part de l'âme douée d'immortalité. Il faut que cette âme se sente et se révèle quelquefois, fût-ce par des transports au-delà du possible, fût-ce par des orages ou par des larmes. Oui, il y a une souffrance qui vaut mieux que le bonheur, ou plutôt qui est le bonheur même, celle d'une créature vivante qui connaît tous les troubles du cœur et toutes les chimères de la pensée, et qui partage ces nobles tourments avec un cœur égal et une pensée fraternelle ! Voilà le roman que chacun a le droit et, pour dire tout, le devoir de mettre dans sa vie, s'il a le titre d'homme et s'il le veut justifier (2).

Le romanesque est donc à la fois une source de bonheur et de souffrance. Il est une source de bonheur parce qu'il fait connaître l'amour exalté, qui est sur cette terre la plus grande joie de toutes. Il est une source de souffrance parce qu'il enseigne les devoirs supérieurs qui nous poussent parfois à nous immoler. Charlotte d'Erra, qui renoncera au grand amour

(1) *Histoire d'une Parisienne.*

(2) *Le Roman d'un jeune homme pauvre*, pp. 277-278.

de sa vie pour garder intacte la mémoire de son amie d'enfance, écrira auprès du berceau de sa fille: « Tu apprendras peut-être d'elle (de ta pauvre mère romanesque) que la passion et le roman sont bons quelquefois avec l'aide de Dieu, qu'ils élèvent les cœurs, qu'ils leur enseignent les devoirs supérieurs, les grands sacrifices, les hautes voies de la vie... » (1). Mais qu'il fasse notre bonheur ou qu'il nous fasse souffrir, le romanesque est toujours un bien. D'abord, mieux vaut souffrir et vivre que de connaître dans la vie l'impassibilité de la mort. Et puis, si le romanesque fait parfois souffrir, il donne aussi la force de supporter le malheur parce qu'il fait comprendre la beauté du sacrifice. Le romanesque est donc toujours le beau dans le bien. C'est là même ce qui fait sa force et ce qui empêchera, par exemple, l'amour exalté de dépasser les bornes de la raison. « Je vous ai choisie, dira le romanesque M. de Lucan à Clotilde de Trécœur, parce que vous êtes le devoir et le charme..., l'amour et le respect..., l'ivresse et la paix » (2).

Ainsi, selon l'auteur du *Roman d'un jeune Homme pauvre* et de *l'Histoire de Sibylle*, l'exaltation romanesque inspire trois *sentiments exceptionnels*: chez l'homme le sentiment exalté de l'honneur, chez la femme le sentiment exalté de la religion, chez l'un et l'autre, l'amour qui se dévoue et se sacrifie. Et si l'amour de Maxime est plus ardent, celui de Sibylle plus pudique, c'est avec la même exaltation qu'ils s'appliquent à accomplir le devoir et à l'interpréter dans le sens le plus héroïque. Sibylle, par exemple, s'impose toute enfant le devoir de renoncer pendant de longues semaines aux consolations d'une religion qu'elle adore, parce qu'elle voit dans le culte tel qu'on le pratique à Férias et dans le prêtre qui y préside, des choses qui froissent son âme éprise d'une beauté chimérique. Elle demandera à l'amour et au mariage la même perfection irréalisable. Pour cette exaltée, seul est durable un amour qui s'appuie sur la religion, seul est permis un mariage dont les liens sont rendus indissolubles par une foi commune. Son premier geste sera donc de fuir devant celui qu'elle aime en apprenant qu'il n'est pas croyant. Mais elle lui accordera ensuite son amitié, car elle entreverra un

(1) *Le Journal d'une femme*, p. 342.

(2) *Julia de Trécœur*, p. 45.

devoir plus élevé, celui de se vouer au salut moral de cet être adoré et de risquer dans cette tentative son repos, sa réputation et au besoin sa vie. L'exaltation de Sibylle la pousse en effet jusqu'au suprême sacrifice; par sa mort elle devient la rédemptrice.

L'honneur et l'amour de Maxime sont de la même essence héroïque. Si dans la lutte qui les met aux prises l'un avec l'autre, il intervient aussi un obstacle matériel, l'argent, celui-ci joue en somme un rôle secondaire. C'est l'exaltation de Maxime qui, en fin de compte, soulève les barrières apparemment infranchissables qui se dressent entre son bonheur et lui. Alors même que les événements favoriseraient son amour, ce héros se refuse à en profiter. Ainsi, l'honneur de Maxime lui interdit de trahir son rival, dont il apprend par hasard la perfidie, et de se défendre contre les accusations calomnieuses de l'institutrice, bien qu'il ait les preuves de sa conduite légère. Son honneur lui dicte encore le serment solennel par lequel il jure de ne jamais épouser Marguerite à moins qu'elle ne soit aussi pauvre que lui, ou lui aussi riche qu'elle. Puis, lorsqu'il trouve aussitôt après le testament qui prouve qu'il est l'héritier légitime des millions Laroque, l'honneur du gentilhomme l'emporte sur la probité de l'intendant, l'amour se sacrifie. Pour ne pas voir rougir devant lui celle qu'il aime, Maxime brûle la feuille qui lui donnait le droit de demander sa main. Il refuse ensuite de se prêter au sacrifice de Marguerite, qui veut renoncer à son héritage pour supprimer l'inégalité de fortune entre eux. Il est évident qu'il ne fallait rien moins qu'un héritage de conte de fées pour récompenser sur cette terre une vertu aussi intransigeante. Voilà donc les grands devoirs que s'imposent les âmes romanesques, volontés lucides, qui sont maîtresses de leur destinée.

Enfin, devant les désordres de la génération positive, comme autrefois devant les désordres de la génération romantique, Octave Feuillet s'inquiète du choix d'une règle morale qui puisse diriger l'homme dans ses actes libres. Et il voit dans les élans du cœur la source où l'on puise ce principe de conduite. Il considère toujours la religion comme l'unique salut de la femme. « Toute femme qui n'est pas au Christ, écrira-t-il dans un album, est à Vénus » (1). Pour ce qui regarde

(1) *Figaro*, 9 mai 1869.

les hommes, les voyant déjà trop affairés, il ne leur propose plus le travail, mais dans une société devenue de plus en plus irreligieuse, il n'ose pas davantage leur parler de religion. Il ne reste donc que l'honneur :

Je puis m'abuser, dit Maxime, mais j'ai toujours pensé que l'honneur, dans notre vie moderne, domine toute la hiérarchie des devoirs. Il supplée aujourd'hui à tant de vertus à demi-effacées dans les consciences, à tant de croyances à demi-mortes, il joue dans l'état de notre société, un rôle tellement tutélaire qu'il n'entrera jamais dans mon esprit d'en affaiblir les droits, d'en discuter les arrêts, d'en subordonner les obligations. L'honneur dans son caractère indéfini, est quelque chose de supérieur à la loi et à la morale : on ne le raisonne pas, on le sent. C'est une religion. Si nous n'avons plus la folie de la croix, gardons la folie de l'honneur (1).

Pourtant l'honneur de Louis de Camors cédera devant la passion, donnant raison à ce que dit sa femme : « ...Je me figure que l'honneur séparé de la morale n'est pas grand'chose, et que la morale séparée de la religion n'est rien. Tout cela forme une chaîne : l'honneur pend au dernier anneau comme une fleur ; mais, si la chaîne est rompue, la fleur tombe avec le reste » (2). Et dans le même roman, l'auteur écrit :

L'honneur est d'un usage noble, délicat, salulaire. Il rehausse les qualités viriles. C'est la pudeur de l'homme. Il est quelquefois une force, toujours une grâce. Mais penser que l'honneur suffise à tout, qu'en face des grands intérêts, des grandes passions, des grandes épreuves de la vie, il soit un soutien et une défense infaillibles, qu'il supplée aux principes venus de plus haut, et qu'enfin il remplace Dieu, — c'est commettre une grave méprise : c'est s'exposer à perdre en quelque minute fatale toute estime de soi... (3).

Mais bien que notre auteur reconnaisse là que rien ne peut remplacer Dieu, il gardera jusqu'à son dernier roman une prédilection pour le principe de l'honneur, car si son caractère sensé et son âme religieuse voient combien il est illusoire, son tempérament romanesque et aristocratique en subira tou-

(1) *Le Roman d'un jeune homme pauvre*, p. 264.

(2) *Monsieur de Camors*, p. 275.

(3) *Ibid.*, p. 237.

jours l'attirait. Ainsi, dans *Honneur d'artiste*, Fabrice se tue pour ne pas manquer à sa parole et pour prouver qu'un artiste comprend l'honneur de la même façon qu'un gentilhomme. Quant à Maurice de Frémeuse, le héros de *la Veuve*, après avoir consulté un prêtre qui lui conseillait de hasarder un peu de son honneur plutôt que de mettre en péril celui de la femme qu'il aime, il se suicide devant la croix qui avait été le témoin de son serment d'enfant. Là, « il ne vit plus que l'honneur qui avait été le culte de sa vie, et auquel il manquait..., l'honneur qui ne souffre ni équivoque ni compromis » (1). L'honneur mondain, tel que le comprend Feuillet, est donc en conflit avec son autre principe de conduite, la religion, car il admet non seulement le duel, mais aussi le suicide.

On ne peut guère s'étonner alors que les écrivains catholiques n'aient pas salué en Feuillet un défenseur de l'Eglise. Eugène Veuillot voyait dans *Sibylle* un exemple de « cette forme hasardée du Christianisme particulièrement chère aux âmes sensibles et que l'on pourrait appeler le christ-romanesque » (2), et il lui refusait le titre de roman chrétien. Georges Seigneur, écrivant dans la *Revue du Monde Catholique*, disait: « Rien de franc, rien de pur, rien de net, à moins d'une rénovation radicale, ne peut venir de cet écrivain. Comme il n'est pas toujours horrible, on accepte avec complaisance l'expression atténuée de ses pensées malsaines. La critique doit élever la voix, et signaler le péril. Prenez garde! Ne vous fiez pas à la fadeur! Il y a de l'arsenic dans cette carafe d'orgeat » (3). Quant à Léon Gautier, il rangeait catégoriquement notre auteur avec Guizot, Taine, Hugo, Renan, About, Michelet, Augier et Flaubert parmi les adversaires de l'Eglise et constatait que les paroles qu'il mettait dans la bouche de ses prêtres « ne seraient pas déplacées sur les lèvres d'un ministre anglican, d'un méthodiste ou d'un quaker » (4). C'est qu'Octave Feuillet est en vérité éclectique dans sa religion comme en toute chose, et voudrait emprunter au protestantisme ce qu'il y voit de beau et de bien.

(1) P. 191.

(2) *Critiques et croquis*, p. 1.

(3) 10 avril 1863.

(4) *Etudes littéraires pour la défense de l'Eglise*, p. 175.

Il donne, par exemple dans le formalisme puritain, car il a prêté aux deux familles chrétiennes qu'il a peintes, aux Courteheuse ainsi qu'aux Férias, cette vieille coutume anglaise de faire la prière du soir en commun avec leurs domestiques. Et dans la religion de Sibylle, il y a un curieux mélange de puritanisme et de mysticisme qui devait rebuter l'orthodoxie la plus étroite. Il est donc évident qu'Octave Feuillet cherchait toujours la vérité sans arriver à la saisir complètement. « Et moi aussi, écrivait-il à sa femme en 1869, je remercie Dieu que je comprends mal mais auquel je crois bien » (1). Mais s'il n'est pas clairement croyant lui-même, il veut qu'on le soit, et ce qu'il n'admet pas, c'est l'indifférence :

Oui, dit Raoul de Chalys, je crois fermement, quant à moi, que les souffrances du doute sont saintes, et que penser à Dieu, y penser toujours, même avec désespoir, c'est l'honorer et lui plaire!.. Je crois que le seul crime irrémissible à ses yeux, c'est l'insouciance et la raillerie brutale vis-à-vis des grands mystères où il se cache, et qui nous environnent... Oui, passer sur cette terre, voir le ciel sur sa tête, la création tout entière autour de soi... et ne pas se demander jour et nuit le mot de l'éternelle vérité... oui, cela est coupable, cela est honteux et dégradant (2).

Mais si l'honneur et la religion de Feuillet sont discutables, sa théorie du romanesque, telle qu'il l'a incarnée dans *le Roman d'un jeune Homme pauvre* et *l'Histoire de Sibylle*, reste quand même une réponse directe au matérialisme de *Madame Bovary*. Notre auteur a opposé à la lâcheté l'honneur, à l'irréligion une religion exaltée, à l'amour coupable et à l'amour égoïste l'amour pudique et l'amour chevaleresque, enfin, au déterminisme la liberté morale. Et notons qu'on ne retrouvera pas souvent dans l'œuvre de Feuillet des personnages et surtout des femmes qui auront la volonté lucide de Maxime, de Marguerite et de Sibylle. Parmi les femmes, on ne peut guère nommer que Charlotte d'Erra. Les héroïnes typiques de notre auteur, celles qu'on s'est plu à appeler les « femmes de Feuillet », descendent plutôt de Bathilde de Palme (3) qui était venue avant Emma Bovary, que

(1) Mme O. Feuillet, *Souvenirs et Correspondances*, p. 46.

(2) *Histoire de Sibylle*, p. 325.

(3) *La Petite Comtesse*.

de Sibylle qui est venue après. Or, ces femmes — Charlotte de Campvallon (1), Julia de Trécœur, Cécile de Stèle (2), Jeanne de Maurescamp (3), M^{me} d'Hermany (4), Blanche de Chelles (5), Marcelle de Targy (6) et d'autres encore — comme leur prototype la « petite comtesse », et comme Emma, se sont laissées entraîner au gré des événements. « Ce qui se dégage des histoires du plus spiritualiste et du mieux élevé de nos romanciers, dit Jules Lemaître, et surtout de quelques-unes de ses figures de femmes, c'est qu'il le veuille ou non, une conception purement déterministe de l'animal féminin » (7). Et c'est parce que *le Roman d'un jeune Homme pauvre* et *Sibylle* sont nés d'une conception bien différente et qui fait exception dans l'œuvre de notre auteur, qu'on peut saluer en eux des œuvres de combat. En faisant en tout, le contraire de Flaubert, qui avait su incarner dans un chef-d'œuvre la doctrine de la nouvelle école, Octave Feuillet protestait énergiquement contre cette littérature qui menaçait de plus en plus le cœur et l'imagination.

*
**

Ainsi, notre auteur restait sous le charme de cette *poésie* romantique qui avait enchanté son cœur de vingt ans. Il ne voulait renoncer ni à l'imagination, ni à l'exaltation, ni aux grandes amours. Il se rangeait donc dans l'école idéaliste aux côtés de George Sand et de Jules Sandeau. Lui aussi il voulait consoler les âmes en leur donnant en spectacle le beau et le bien. Par l'importance qu'il attache à l'amour et le caractère exalté des sentiments qu'il peint, il se rapproche surtout de l'auteur de *Valentine*. Entre les sentiments *exceptionnels* de l'un et les sentiments *idéalisés* de l'autre, il n'y a souvent qu'un pas. Et si Feuillet n'eût pu écrire *la Mare au diable*, George Sand allait écrire *le Marquis de Villemer*, ou le roman d'une jeune fille pauvre, pour faire pendant au roman de Maxime. D'autre part, grâce à son culte de l'honneur, à ses

(1) *Monsieur de Camors*.

(2) *Journal d'une Femme*.

(3) *Histoire d'une Parisienne*.

(4) *Ibid.*

(5) *Le Sphinx*.

(6) *Un roman parisien*.

(7) *Les Contemporains*, t. III, p. 90.

milieux de prédilection, à son souci de l'enseignement moral, notre auteur accuse sa parentée avec Jules Sandeau.

Cependant, pour répondre triomphalement au réalisme incarné par *Madame Bovary*, Octave Feuillet avait dû puiser à une autre source de poésie et d'idéal. Pour trouver son romanesque lucide, intelligent, voire même chrétien, il s'était inspiré d'un siècle qui avait exalté la raison sans pour cela renier l'enthousiasme et la foi. C'est dans toute l'histoire du xvii^e siècle, c'est dans les oraisons funèbres du grand Bossuet, que notre auteur trouvait des exemples de cette exaltation religieuse qui enseigne le chemin des hautes voies de la vie. C'est chez d'Urfé, Corneille, M^{me} de La Fayette, qu'il rencontrait ce culte de la beauté morale, cet honneur héroïque, cette volonté de s'immoler, cet amour pudique chez la femme, et chez l'homme cet amour chevaleresque qui se dévoue et se sacrifie. Marguerite et Sibylle sont des sœurs d'Astrée, de Chimène, de la princesse de Clèves; quant à Maxime, c'est un descendant de Céladon et du Cid. Octave Feuillet dira d'ailleurs son admiration pour ce grand siècle, car c'est bien lui qu'on reconnaît sous les traits que la jeune Aliette de Courteheuse prête à son père :

...Il aimait son pays, mais il n'aimait pas son temps. Il avait au plus haut degré l'amour de l'ordre, et il ne voyait plus d'ordre nulle part. Il avait l'horreur du désordre, et il le voyait partout; dans ces dernières années notamment, toutes ses croyances, tous ses respects, tous ses goûts, étaient froissés jusqu'à la souffrance par tout ce qui se faisait, par tout ce qui se disait, par tout ce qui s'écrivait autour de lui. Profondément attristé des choses du présent, il s'était habitué à se réfugier dans le passé; le xvii^e siècle lui effrait plus particulièrement l'espèce de société où il aurait voulu vivre, une société bien ordonnée, polie, croyante et lettrée. Il aima de plus en plus à s'y enfermer. Il aima aussi de plus en plus à faire régner dans sa maison la discipline morale et les goûts littéraires de son siècle favori... (1).

Et plus loin :

Nous nous exaltions tous deux en commun sur ces temps de foi et de vie paisible, sur les loisirs heureux et sûrs, le pur et beau

(1) *La Morte*, p. 31.

langage français, le goût délicat, l'urbanité noble qui étaient alors la marque et l'honneur de notre pays et qui ont cessé de l'être... (1).

Ne sent-on pas là, enfin, toute la révolte de Feuillet contre les idées et la littérature de son époque?

*
**

En tant que conception littéraire, le romanesque de Feuillet a trouvé sa plus parfaite expression dans *le Roman d'un jeune Homme pauvre*. Alors que dans *Sibylle*, comme dans tous ses autres romans, il y a un fond d'étude de mœurs mondaines, l'histoire de Maxime et de Marguerite est purement romanesque par les situations et les détails aussi bien que par les sentiments. *Le Roman d'un jeune homme pauvre* incarne donc le romanesque ainsi que *Madame Bovary* incarne le réalisme. On dirait, en vérité, que notre auteur, en fondant ensemble dans cette œuvre deux thèmes déjà très exploités : celui de la jeune fille millionnaire qui a peur de ne pas être aimée pour elle-même — soit *Ceinture dorée* ou *Modeste Mignon* —, et celui du jeune homme qui se ruine pour payer les dettes de son père — soit *l'Honneur et l'Argent* —, avait fait la gageure d'en tirer quelque chose d'aussi différent, d'aussi rare, d'aussi distingué que possible. Et s'il y eut gageure, certes, il l'a gagnée.

Octave Feuillet éloigne donc son héros au plus vite de Paris et de la Bourse pour le transporter dans le pays poétique de Bretagne avec ses landes sauvages, ses dolmens, ses pierres druidiques et les nombreuses légendes qui s'y attachent, dans un cadre, enfin, qui est tout fait pour parler au cœur et à l'imagination. Là, dans un château du Morbihan, Maxime Odiot, marquis de Champcey d'Hauterive, devient Maxime Odiot, intendant des Laroque. Mais quel intendant ! Un intendant, d'abord, qui est honnête ! A-t-on jamais vu cela ! Mais un intendant aussi qui passe son temps à jouer du piano, à faire le quatrième au whist, à dessiner des cromlechs et des jubés, à dompter des chevaux de race, à s'exercer à la natation pour sauver la vie d'un chien, à écrire un journal, — comme nous reconnaissons là notre Feuillet —,

(5) *La Morte*, p. 33.

et à se promener avec la jeune fille de la maison à pied, à cheval, en bateau et en voiture. Enfin, pour couronner cette carrière extraordinaire, ce jeune homme se jette du haut d'une tour, échappe miraculeusement à la mort et, grâce à la probité de la couronne d'Espagne, qui tient absolument à dégager la parole donnée par Philippe V en 1716, hérite d'une énorme fortune, ce qui lui permet d'épouser l'héritière des millions Laroque, ainsi que l'aurait fait le prince travesti d'un conte de Perrault.

Et que dire de la bonne fée qui lègue à Maxime cette fortune? Quoi de plus délicieusement invraisemblable que la vieille Mademoiselle Porhoët-Gaël, dernier rejeton d'une race qui remonte aux rois fabuleux de la vieille Armorique, et qui avait rêvé de faire construire avec son héritage de conte de fées une cathédrale qui serait une trace durable de sa maison.

Mais les bourgeois Laroque sont aussi extraordinaires, aussi distingués à leur manière que ces artistocrates. M^{me} Laroque, d'abord, est une Créole des Antilles. Marguerite a donc elle aussi la distinction de cette origine exotique, et comme sa mère, elle méprise la fortune. Elle porte « comme une couronne d'épines le diadème de beauté et d'opulence dont le ciel a écrasé son front » (1). Quant au vieux M. Laroque, il « s'éteint sur ses millions aussi tristement que Job sur son fumier... » (2). Et pourquoi? Parce que, ancien corsaire, il a acquis sa fortune en vendant aux Anglais le secret de la passe où s'abritait la flotille française commandée par l'aïeul de Maxime. Voilà au moins ce qui nous change des escroqueries banales du jour. C'est la distinction dans le crime.

Pour ce qui regarde les personnages antipathiques, ce sont des types conventionnels dont les convoitises servent à mettre en lumière le désintéressement et les vertus du héros et de l'héroïne. L'auteur les a brossés d'une main légère pour ne pas attrister et décourager les lecteurs. Même le coureur de dot n'est pas un véritable traître, car l'auteur lui a prêté certaines qualités qui le rendent aimable aux yeux des femmes.

Enfin, sur tout cela plane ce doux parfum de l'irréel qui

(1) *Le Roman d'un jeune homme pauvre*, p. 111.

(2) *Ibid.*

nous transporte loin du pays et de l'époque où nous sommes. Charmés et consolés, en effet, nous croyons nous promener avec un berger — ou une bergère — sur les bords du Lignon en Forez.

A la lumière crue de la rampe, *le Roman d'un jeune Homme pauvre* perdait les demi-teintes, les nuances délicates qui faisaient le grand charme du roman. Les personnages antipathiques le devenaient davantage. La bonne fée ne paraissait plus pour bénir l'union de Marguerite et de Maxime sous une pluie d'or. Enfin, sans les développements que lui permettait le roman, Octave Feuillet ne parvenait pas à expliquer son héroïne; elle devenait dure, brutale. Et cela surtout parce qu'il avait placé la scène capitale de la Tour d'Ei-ven au deuxième acte. C'était donc après le saut périlleux de Maxime, que Marguerite prêtait l'oreille aux délations de l'institutrice et accablait ce héros de son mépris. Le spectateur, transporté d'enthousiasme pour Maxime, devait ensuite attendre pendant trois longs actes que l'héroïne intransigeante rendit justice à ce demi-dieu. Enfin, dans la pièce, Marguerite jouait un rôle par trop ingrat.

Pourtant nous verrons en suivant l'histoire de cette œuvre au théâtre qu'elle fut accueillie avec enthousiasme par le public. Quant au roman, *l'Entr'acte* du 23 novembre 1858 constate que c'est le plus grand succès « que puisse citer la littérature contemporaine ». Grâce à ce double succès (1), *le Roman d'un jeune Homme pauvre* a joué un rôle capital dans la campagne anti-réaliste de notre auteur et a contribué à faire saluer en lui le champion de l'idéal.



Après *le Roman d'un jeune Homme pauvre*, Octave Feuillet semble vouloir prouver qu'un mari inégal à sa tâche éducatrice se rend souvent responsable de la révolte de sa femme en étouffant en elle ces élans du cœur qui sont la *poésie permise*. Il reprend donc *la Crise* pour la fondre avec *Péril*

(1) Son plus grand et son plus durable succès de théâtre et de librairie. Pour la pièce, voir notre chapitre VI. *Roman d'un jeune homme pauvre*, Paris, 1923, 246° éd. *Histoire de Sibylle*, Paris, 1924, 141° éd. *Monsieur de Camors*, Paris, 1923, 80° éd.

en la demeure et les proverbes mondains et en tirer une longue pièce en cinq actes, *la Tentation*, qui s'achève sur une nouvelle apologie du romanesque.

Le mari de ce nouveau ménage mondain est donc l'homme égoïste qui, en se mariant n'a voulu renoncer à aucun de ses plaisirs. Persuadé que le luxe et les fêtes suffisent pour remplir la vie d'une femme, il a continué de partager son temps entre la chasse, le cercle et les boudoirs. De plus, il raille tout ce qui est sentiment, idéal, rêves. Sa femme Camille, délaissée, aigrie par les déceptions du mariage, en est arrivée à ce moment dangereux où le devoir a perdu tout attrait. La religion ne la console plus. Elle parle à son mari sur un ton de persiflage. Elle néglige sa fille. Celle-ci, d'ailleurs, est positive comme son père. Ayant décidé que le titre de marquis est très bien portée, elle voudrait épouser le marquis de Seillanes, jeune évaporé qui, quant à lui, ne sait pas encore s'il doit faire la cour à la mère ou à la fille. Un personnage plus original, c'est le cousin, Achille de Kérouare, qui représente le romanesque raisonnable. Ce malheureux jeune homme a un cœur de Roméo avec une figure de notaire et il est sans fortune. Ainsi, persuadé qu'il ne connaîtra jamais le parfait amour de ses rêves, il se dépense au service des autres et, en attendant de se marier tant bien que mal, soupire discrètement et sans espoir pour sa jeune cousine Hélène de Vardes. Avec son cœur sensible, il a compris la *crise* par laquelle passe Camille et redoute l'arrivée du beau ténébreux qui saura profiter de ce moment de faiblesse pour la détourner du devoir. Le bel inconnu, d'ailleurs, rôde déjà autour du château, car nous le voyons glisser des vers dans la corbeille de Camille. Il y a encore au château de Vardes pour cette saison de chasse, les deux belles-mères et le ménage Dumesnil. La petite Madame Dumesnil, qui rougit beaucoup quand Gontran de Vardes la présente à sa femme, nous paraît fort suspecte. Voilà donc l'acte du départ pour la chasse.

Nous avons ensuite l'acte des déclarations dans le boudoir parisien de Camille, celui du bal et du défi — disons-le en passant, cette querelle de gentilshommes qui cherchent un prétexte pour se battre, donné lieu à une scène excellente; on dirait déjà les épées qui se croisent. Puis il y a l'acte du duel et enfin celui de la réconciliation des époux. Car c'est

Gontran de Vardes qui a lui-même présenté à Camille le bel inconnu qu'il a trouvé quelques semaines plus tard à ses pieds. Mais après le duel, sachant pourtant que sa femme peut toujours embrasser leur fille sans rougir, il a consenti à remettre leur séparation jusqu'au mariage d'Hélène. Camille s'est donc consacrée à l'éducation de sa fille. Celle-ci, de très positive est devenue sous cette influence tout à fait romanesque et demande à épouser son cousin Achille. Alors Camille, qui a fait son examen de conscience, donne à Hélène les conseils suivants :

Tu es heureuse, mon enfant? Eh bien! tu peux l'être toujours. Cela dépend de toi. Car nous sommes coupables, souvent, ma fille, crois-moi, de nos malheurs autant que de nos fautes. Ne demande pas trop à la vie... elle est douce, la vie... elle a des heures divines, tu le sais déjà... mais pourtant ce n'est pas le ciel... N'exige pas trop non plus du cœur de ton mari. Les hommes, les meilleurs, les plus nobles, ont leurs instants de distraction, de défaillance... et puis, ils ont leurs goûts, leurs plaisirs, comme nous les nôtres... et enfin, il ne faut pas oublier qu'ils soutiennent la part la plus lourde de l'existence commune. Ne laisse jamais surtout se glisser dans ton cœur ni dans ton langage cette amertume, cette aigreur qui flétrit peu à peu, qui détruit toute confiance et toute intimité !... un seul mot de tendresse peut prévenir tant de douleurs! Sois bonne et sois brave ! Sois brave! car le courage c'est le devoir, et le devoir c'est la vérité, c'est l'éternelle consolation ! Enfin, ne t'abandonne pas... et Dieu ne t'abandonnera jamais !... (1).

Mais si la femme s'accuse, le mari est prêt à présent à la défendre, car il répond en s'adressant à Achille:

Eh bien ! je recommande également à Hélène les vertus que lui recommandait sa mère... le courage, la bonté, la résignation, au besoin... mais toi, mon ami, je t'en prie, ne mets pas ces vertus à une trop forte épreuve. Compte sur elles, mais n'en abuse pas. Nous sommes, nous autres, mon ami, un peu trop portés à traiter d'illusions, de chimères, de rêveries, les sentiments et les idées qu'une âme délicate, comme celle d'une femme, doit naturellement concevoir... Nous sommes trop portés à repousser, à refouler dans un cœur... qui souffre quelquefois... des élans, des effusions dont la source n'est peut-être pas sans noblesse... car

.(1) Acte V, scène 7.

après tout... que prouve tout cela? Qu'une femme ne vit pas seulement de pain, de cachemires et de dentelles, — qu'elle a une âme... et que cette âme aussi a le droit de vivre... et veut être respectée... Et à ce compte-là, Hélène aussi sera une femme romanesque... je l'espère... je m'en flatte... et je te la donne pour telle. Respecte donc l'âme sainte, l'âme fière que je te confie! N'oublie jamais que cette élévation, cette passion, cette fierté... dussent-elles t'importuner à quelque heure d'insouciant égoïsme... sont des trésors sacrés qu'on n'outrage pas impunément! Crois-moi ! Ah! crois-moi, mon ami, ton bonheur et le sien sont à ce prix! (1).

La victoire du romanesque honnête semble donc complète. La jeune fille positive est convertie, le raisonnable Achille est récompensé et la femme romanesque s'entend excuser par le mari positif, qui reconnaît le caractère sacré des sentiments qu'il avait autrefois raillés.

Mais la leçon reste fort équivoque, car ces personnages parlent mieux qu'ils n'agissent. N'osant prendre franchement la défense de la femme, Octave Feuillet a fait jouer à celle-ci un rôle niais et au mari un rôle odieux. Quoi! Une femme qui, en se voyant trahie indignement par son mari, a eu un moment de défaillance dont l'amoureux, qu'elle avait congédié, a profité pour revenir se jeter à ses pieds, se laisserait traiter avec brutalité sans faire le moindre effort pour se défendre! Et ce modèle des époux, qui présente sa maîtresse à sa fille et à sa femme, et qui sait que celle-ci a la preuve de sa dernière trahison, se croit le droit de se mettre dans une colère « sauvage » en trouvant un amoureux aux pieds de la femme qu'il a outragée! Mais cela ne suffit pas. Il faut encore que ce triste personnage donne une leçon de sagesse à l'excellent Achille et qu'il joue ensuite le rôle du mari magnanime qui pardonne: « Mais je ne puis pourtant pas te demander pardon! » Et la femme de répondre: « Eh bien! c'est moi qui vous le demande et à deux genoux! » (2). Non, vraiment, c'en est trop. Avouons que les maris légers n'avaient pas à se plaindre cette fois de la leçon que leur faisait l'avocat des femmes. Si le romanesque honnête est permis aux femmes, il semble que tout soit permis aux hommes.

(1) *Ibid.*

(2) Acte V, scène 8

Mais Octave Feuillet comprit sans doute que la leçon de *la Tentation* n'était pas assez franche. Il sentit que pour se faire entendre de ses contemporains, il faudrait parler plus fort, que pour défendre l'idéal, il faudrait au besoin donner dans le réalisme. Il se propose donc de mettre en scène l'ennemi lui-même, le sceptique moderne, et de le montrer malheureux à l'apogée de ses succès, pour prouver que sans idéal on ne peut connaître le bonheur. D'après la critique contemporaine (1), ce serait Don Juan qui aurait servi de modèle à notre auteur pour son nouveau héros. Mais nous sommes plutôt tenté de croire que c'est Julien Sorel, car en reprenant ce type dans *M. de Camors*, notre auteur prêterait justement à ce personnage les crises de sensibilité qui rendent le héros du *Rouge et Noir* si humain (2). D'ailleurs, en se mettant à l'école de Stendhal, Feuillet trouvait ce qu'il lui fallait : un réalisme élégant, car *l'espagnolisme* de Stendhal donnait à son égoïsme ce caractère de distinction si cher à notre auteur.

Montjoye incarne donc la morale du succès. C'est l'homme qui avance à coups de volonté, « bravant tout, outrageant tout, se moquant de tout gaillardement » (3). C'est l'homme qui s'est affranchi de toutes les lois pour se vouer à l'ambition, au succès, au culte de soi-même. « Pénétré, dit-il, du sentiment de mon immense utilité dans le monde, j'ai été pour moi-même un être sacré, infailible et inviolable... j'ai été, je suis, et je serai un dieu..., mon dieu ! » (4). Pour gravir l'Olympe dont il est le seul dieu, il a eu pour point de départ « l'horreur du bleu ». Et qu'est-ce que le bleu ? « J'appelle bleu, explique-t-il, tout ce qui n'est pas pratique, tout ce qui n'est pas en morale, le tien et le mien, en philosophie, deux et deux font quatre ! Illusions poétiques, préjugés d'enfance, superstitions romanesques, sensibilités malades, phrases sonores et vides, voilà le royaume du bleu ! Tout jeune encore, j'ai vu mes semblables... écrasés sous toutes ces servitudes gratuites ; ils m'ont inspiré un profond dédain, et j'ai résolu avant tout de n'être pas leur semblable... » (5). Montjoye s'est

(1) Voir *infra*.

(2) Camors s'évanouit en apprenant la mort de son père, et après avoir séduit la femme de son camarade de collège, il a une crise de larmes et se traîne aux pieds de la jeune femme, l'implorant de le pardonner.

(3) Acte I, scène 1.

(4) Acte I, scène 10.

(5) *Ibid.*

donc libéré de « tout ce bagage idéal », persuadé que si l'on s'en encombre, « on peut être un brave homme et même un grand homme, mais jamais un homme fort, ni un homme heureux, ni même un homme utile!... » (1). Et il n'a vu dans ses semblables que des instruments de fortune ou de plaisir, qu'il abandonnait dès qu'ils ne lui étaient plus utiles, ou qu'il brisait même si cela devenait nécessaire: « Il y a des gens qui tirent les marrons du feu, et d'autres qui les mangent, voilà tout » (2). Enfin, son système lui a parfaitement réussi jusqu'à ce jour, car il va solliciter le mandat de député avec la certitude d'être élu et d'avoir un portefeuille plus tard.

Mais Montjoye est l'astre du monde élégant aussi bien que du monde financier. Ses succès, son luxe, ses duels, ses chevaux, sont l'entretien de Paris. Il a en effet toutes les marques du gentilhomme: la distinction, l'élégance, l'urbanité, le ton persifleur. Et avec cela, quelle vigueur, quelle santé! Et puis quelle grâce il déploie pour faire le bonheur des autres dès qu'il y voit son propre compte! Nous le voyons donc tour à tour familier avec son caissier, railleur avec son ami, froidement galant avec sa femme, indulgent pour les fredaines de son fils et généreux envers son vieux camarade Saladin et le fils de son ancien associé, M. de Sorel. Pour ce qui regarde Cécile, sa fille, il accepte en souriant le talisman de bonheur, l'humble bouquet de violettes qu'elle lui apporte tous les jours, et le lui laisse passer à sa boutonnière. Ces violettes sont-elles symboliques? Représentent-elles le point faible dans l'armure de cet homme fort? un coin de « bleu » dans son cœur? Cela semble peu probable, car cet homme séduisant paraît à l'abri de toutes défaillances. Le Montjoye du premier acte est, enfin, l'homme vraiment fort.

Cet homme supérieur s'entoure par principe de *naïfs* et, avouons-le, il a si bien réussi qu'entre tous ces personnages il n'y en a qu'un qui ait une physionomie, et encore est-ce une physionomie naïve. Nous parlons de Saladin, sorte de Giboyer honnête inventé pour faire contraste avec Montjoye. Il représente donc un second aspect de la société impériale, le type du rêveur humanitaire qui, dans l'espoir de faire le

(1) *Ibid.*

(2) Acte I, scène 3.

bien, a poursuivi toutes les chimères généreuses et essayé de tous les métiers où l'on perd. Et arrivé à l'âge mûr, il se voit obligé de gagner péniblement sa vie à corriger des épreuves dans une imprimerie. C'est à cette vie de misère que l'arrache Montjoye pour faire de lui son agent dans la campagne électorale. Pour ce qui regarde les autres personnages, ils sont de pure convention : la femme vertueuse et sacrifiée, la jeune ingénue de Scribe, le fils panier percé, le jeune premier qui marche « le front bas sous le poids d'un souvenir accablant, d'un nom entaché » (1). Quant à Tiberge, le caissier qui croit à une Providence, mais qui sert si bien l'homme qu'il voudrait voir puni, il est plus que naïf, il est inexplicable.

Or, l'intrigue qui se noue ne parvient pas à s'élever au-dessus de la moyenne de ces personnages, et dès que l'action s'engage, Montjoye lui-même perd toute sa carrure. Nous nous demandons d'abord s'il a vraiment fait acte d'homme fort en refusant d'épouser la jeune fille qu'il avait enlevée à sa famille et en refusant de légitimer ses enfants. Et pourquoi, après avoir débuté par une escroquerie banale qui pouvait le conduire en police correctionnelle, s'acharne-t-il à s'entourer des évidences de son passé criminel ? Pourquoi a-t-il si soigneusement gardé les lettres qui l'accusent ? Pourquoi a-t-il pris à son service le caissier de cet associé qu'il avait si indignement trahi et poussé au suicide ? Pourquoi ne songe-t-il pas au danger qu'il court en rapprochant du caissier le fils de sa victime ? Enfin, pourquoi à la veille des élections se compromet-il gratuitement avec une aventurière ? Dès alors, nous voyons toute la convention de ce personnage et toutes les *ficelles* de la pièce. Et quand nous voyons Montjoye ensuite abandonné par sa femme, son fils, son caissier, son fidèle serviteur Saladin et le fils de sa victime, — qui était sur le point de devenir son gendre ; quand nous le voyons, au moment même où il vient d'apprendre son élection, repoussé avec horreur par sa fille, qui tombe évanouie à ses pieds lorsqu'elle comprend qu'il s'est battu avec l'homme qu'elle aime ; quand nous l'entendons s'écrier alors devant sa dernière victime : « Ma fille ! ah ! Dieu ! grand Dieu ! ma fille ! » (2), nous avons le droit de penser que ce sont les maladresses de cet homme

(1) Acte I, scène 11.

(2) Acte IV, scène 6.

fort et non passes vices, qui l'ont conduit au châtiment. Voilà donc la leçon morale gravement compromise. Enfin, après avoir promis beaucoup, Montjoye tient peu, et l'humble bouquet de violettes ne suffisait pas pour nous préparer à voir ce personnage tourner au sentiment. L'auteur nous l'a peint trop habile pour ses maladresses, trop sanguin pour ses explosions de sensibilité, trop sceptique pour sa conversion. Car Montjoye se convertit. Après le triomphe de la Providence, le triomphe de la Grâce. Montjoye s'est purifié à Magenta; il a soigné et ramené à la vie son fils blessé. Nous voyons donc au cinquième acte un Montjoye qui revient repentant, assombri. Il épouse, il restitue, il bénit l'union de sa fille avec le fils de sa victime, et il se retire du monde pour expier dans la pauvreté et l'obscurité tous les crimes de sa vie passée.

Mais si cette conversion porte le dernier coup à Montjoye et à la pièce, elle est tout à fait conforme aux idées de l'auteur, à son optimisme romanesque, à son spiritualisme chrétien. Comme George Sand, — et comme Jean-Jacques Rousseau — Octave Feuillet croit que l'homme est bon en sortant des mains de Dieu et que c'est la société qui le corrompt. « Dans l'ordre moral, dit-il dans un de ses romans, il ne naît point de monstres: Dieu n'en fait pas; — mais les hommes en font beaucoup — » (1). Aussi croit-il que l'homme, étant né bon, finit toujours par souffrir d'être méchant. Et cela suffit pour expliquer la facilité avec laquelle s'opèrent les conversions à travers toute son œuvre, tant celle de sa courtisane Madeleine, que celles de ses maris légers, de ses jeunes femmes frivoles, de ses débauchés oisifs, de ses sceptiques. Ainsi ce dernier venu, Montjoye, n'est pour lui qu'un égaré que les idées du siècle ont gangrené, et qui devait tôt ou tard avoir un réveil de conscience, sentir le besoin de se corriger et de revenir à sa pureté première. Non, si Montjoye se convertissait, ce n'était pour faire plaisir ni à l'acteur Lafont (2), ni au directeur Montigny (3), ni aux « belles pleureuses des premières loges » (4), ni aux Montjoye qui se trouvaient à l'orchestre (5) — c'était parce l'auteur l'avait voulu. Et la preuve, c'est que

(1) *Histoire d'une Parisienne*, p. 281.

(2) Montégut, *RDM*, 1^{er} déc. 1863.

(3) *Figaro*, 2 oct. 1896.

(4) Sarcy, *L'Opinion Nationale*, 2 nov. 1863.

(5) Molinier, *Épître Montjoye*.

lorsqu'on parla de remanier la pièce pour la reprise de 1896, M^{me} Feuillet donna son autorisation à condition que « la signification philosophique du dénouement fût maintenue » (1). Elle voulait que, selon la pensée de son mari, Montjoye ne restât pas « sous l'accablement de ses châtiments répétés, et qu'il y eût résurrection morale et pardon après l'expiation » (2). M. le Bargy supprima donc les péripéties les plus banales en fondant ensemble les deux derniers actes, de sorte que le dénouement était amené sans que Montjoye et son fils prissent des drapeaux à Magenta. Mais le protagoniste se convertissait toujours et manifestait le désir de répartir sa fortune entre des mains honnêtes (3). Enfin, en écrivant sa pièce, fidèle à son idéalisme, Octave Feuillet ne s'était point proposé d'inspirer de la terreur aux Montjoye du jour: il avait voulu au contraire leur donner l'exemple du repentir et du pardon chrétiens, pour pouvoir dire ensuite comme Laprade:

Tu ne fus rien, ô Mal! que l'idéal absent... (4).

Mais bien que son Montjoye se fût brisé sous sa main, Octave Feuillet avait frappé assez fort pour être compris de ses contemporains, qui, sous le coup de la première émotion saluèrent dans ce personnage le type de l'homme du siècle. Emile Zola le constatera pour s'en étonner lors de la reprise de 1878. La pièce avait, dit-il, soulevé des discussions passionnées sur le scepticisme et la volonté humaine (5). La critique contemporaine fait en effet à Montjoye le compliment de le comparer à Tartuffe et à Don Juan (6), sans toutefois diminuer la gloire de Molière. Mais Montégut (7) nomme aussi Othello et Macbeth et déclare qu'en créant le *monstre* qu'est Montjoye, Octave Feuillet a fait ce que n'eussent osé faire ni Shakespeare, ni Molière, mais qu'il a « frappé juste ». Et il félicite l'auteur d'avoir réussi là où il ne se fût pas étonné de voir échouer Augier et Dumas fils, dont le talent était pourtant plus propre à la création d'un personnage de ce genre.

(1) *Figaro*, 2 oct. 1896.

(2) *Figaro*, 2 oct 1896.

(3) Voir la copie dramatique de la Comédie-Française.

(4) *Psyché*, Epilogue.

(5) *Nos Auteurs Dramatiques*, p. 361.

(6) Molinier, op. cit., p. 10.

(7) *RDM*. 1^{er} déc. 1863.

Et puis, dans une épître adressée à notre auteur par un spectateur enthousiaste, nous lisons :

Depuis longtemps on n'avait vu, au théâtre, une émotion pareille à celle que le public a manifestée en contemplant la fameuse scène où Montjoye *se convertit* ! En voyant le Montjoye de la scène pleurant et criant vers Dieu, les Montjoye de la salle ont frissonné, ils ont senti comme un souffle d'en haut... En contemplant Montjoye contrit, humilié, restituant sa fortune mal acquise, ils ont pressenti, les Montjoye, que l'heure de la pénitence sonnera pour eux aussi...

L'esprit parle par qui bon lui semble... J'ai le sentiment qu'il a soufflé dans votre œuvre et qu'en l'écrivant, vous avez accompli une mission d'en haut, que vous le sachiez ou non... Oui, par vous, Dieu, dont la miséricorde est infinie, a donné un avertissement aux hommes du jour qui ont oublié qu'il y a une Puissance supérieure et invisible, à laquelle il faudra tôt ou tard rendre compte (1).

Enfin, selon Kahn, *Montjoye* valut à Feuillet la réputation d'être « le premier auteur dramatique de son temps » (2).

Au point de vue du théâtre, *Montjoye* marquait certainement un grand progrès sur les pièces précédentes. La conception en était plus vigoureuse, la composition plus sûre, le style plus concis, le sujet d'une plus grande actualité. En essayant d'adapter les procédés réalistes à la traduction de sa thèse romanesque, Octave Feuillet avait enfin réussi à se rapprocher tout à fait du théâtre contemporain et surtout de celui d'Emile Augier. Car les défauts mêmes que nous reprochons à *Montjoye*, ne les retrouve-t-on pas justement dans la plupart des pièces de l'époque ? Ces conventions romanesques, l'auteur des *Effrontés* ne les a-t-il pas lui-même perpétuées ? Ce père qui s'est enrichi par des moyens suspects et qui restitue, cette femme, victime résignée qui se révolte lorsqu'il s'agit de défendre son enfant, ce fils qui cache sous des dehors légers un cœur d'or et un honneur intransigeant, cette fille dont les larmes fondent le cœur endurci du mauvais riche, ce jeune homme pauvre et désintéressé qui aime sans espoir la fille de l'homme qui a dépouillé son père, ne les rencontre-t-on pas tous tirés à plusieurs exemplaires dans le théâtre d'Augier ? Et parce que ces types se trouvent réunis

(1) Molinier, op. cit., p. 12.

(2) *Le Théâtre Social en France de 1870 à nos jours*, p. 33.

dans *Montjoye*, on peut considérer cette pièce comme un exemplaire moyen et très représentatif de la comédie sérieuse sous le Second Empire. Deux critiques éclairés: Jules Lemaitre (1) et Emile Faguet (2) le constateront lors de la reprise de 1896, et celui-ci proposera pour cette œuvre le titre suivant: *Montjoye, l'homme fort, ou tout le théâtre d'Emile Augier*.

Ainsi dans *Montjoye*, Octave Feuillet se rencontrait encore une fois avec l'auteur de *Gabrielle*. Nous avons vu d'ailleurs que depuis plusieurs années, les deux anciens adeptes de Ponsard suivaient des chemins parallèles. Et si *Ceinture dorée* avait précédé le *Roman d'un jeune Homme pauvre*, la *Robe de bal* avait été conçue avant *les Lionnes pauvres*; si *les Efrontrés* étaient venus avant *Montjoye*, le baron d'Estrigaud, « lame d'acier dans un fourreau de velours » (3), allait emprunter plus d'un trait à l'homme fort de Feuillet. Enfin, l'œuvre de l'un semble à cette époque compléter l'œuvre de l'autre. Car, après avoir combattu le faux idéalisme romantique, Augier avait lui aussi réagi contre les idées positives pour combattre la domination de l'argent et le scepticisme blagueur. Avec son solide bon sens bourgeois, ses plus grands dons d'observateur, son talent plus viril, il proposait donc à sa génération un idéal pratique, à la portée de la moyenne des honnêtes gens; alors que Feuillet, avec ses goûts aristocratiques, son tour d'esprit romanesque, son spiritualisme chrétien, son talent plus délicat, se faisait le défenseur d'un idéal plus chimérique, propre à toucher les âmes religieuses et les cœurs féminins. Les deux écrivains s'aimaient d'ailleurs et s'admiraient mutuellement. « Jamais, dit M^{me} Octave Feuillet, la jalousie ne s'est glissée entre ces deux cœurs » (4). Augier écrivait en effet à Feuillet: « Notez, mon cher ami, que j'ai un confrère dont je n'ai jamais mis en doute la cordialité. Notez que ce confrère c'est vous. Je suis bien sûr que vous vous réjouissez de mes succès parce que je me réjouis des vôtres et que vous aimez ce que je fais parce que j'aime ce que vous faites » (5). Aussi, est-ce sans doute grâce à ce lien

(1) *Impressions de Théâtre*, t. X. *La Reprise de « Montjoye »*.

(2) *Débats*, 5 oct. 1896.

(3) *La Contagion*, Acte I, scène 2.

(4) *Quelques années de ma vie*, p. 197.

(5) *Id.*, *Ibid.*

de sympathie entre les deux dramaturges, que l'homme fort de Feuillet, après avoir été conçu à l'image de Julien Sorel, avait fini par ressembler à la plupart des mauvais riches du Second Empire.

Dans *la Belle au Bois dormant*, Octave Feuillet reprenait le sujet très rebattu de la lutte entre la bourgeoisie industrielle victorieuse et l'aristocratie vaincue. Sandeau, qui avait traité le sujet dans ses romans, pour le transporter ensuite à la scène, venait de faire jouer sans succès *la Maison de Penarvan*, et Sardou avait tout récemment donné *les Ganaches*. Dans la pièce de notre auteur, nous retrouvons l'héroïne de Sandeau, cette jeune fille qui a l'orgueil du nom et de la race, mais l'action se déroule, comme celle des *Ganaches*, dans la Bretagne du Second Empire, qui commence à ressembler à la Belgique: « Partout dans la campagne des usines... des tunnels... des déblais et des remblais; dans les villes, de petits temples grecs servant de mairie, de tribunal ou de prison... sur les chemins des cantonniers, en chapeau ciré qui cassent des pierres druidiques pour faire du macadam... » (1). Cependant, Octave Feuillet essaie de renouveler le sujet en élargissant le théâtre de la lutte: ce n'est plus simplement une lutte entre des individus; c'est l'usine Morel avec ses ouvriers se dressant en face du château de Guy-Châtel avec ses paysans et rivalisant avec eux de haine et de fanatisme.

Mais un cadre de cette envergure n'était pas le fait de notre auteur, et, disons-le tout de suite, sa pièce est confuse et déconcertante. Il y entre de tout: comédie de mœurs, comédie romanesque, mélodrame, féerie, spectacle. Nous voilà d'abord dans la demeure du jeune maître de forges et de sa sœur, qui ne connaissent qu'un Dieu: le travail, qu'un poète: le rude Corneille, qu'une ambition — qui va se réaliser le jour même —: d'entrer en maîtres dans le château seigneurial. Et puis nous pénétrons dans ce château de *la Belle au Bois dormant*, et nous voyons la jeune sœur du marquis, qui trône parmi ses femmes comme une princesse du moyen âge et qui, bercée par des balades bretonnes, rêve du génie du feu, sans se douter qu'il va arriver tout à l'heure la réveiller

(1) Acte I, scène 7.

et la chasser du domaine de ses pères. Nous arrivons ensuite devant le vieux manoir de la comtesse douairière de Penmarch, qui n'a pas lu un journal depuis 1830, et nous voyons le petit étang où son fils et son petit-fils passent leur vie à pêcher à la ligne. De là, nous sommes transportés dans une bruyère sauvage avec sa croix de granit devant laquelle défile un mariage breton aux sons joyeux des cornemuses, mais devant laquelle tout à l'heure va s'agenouiller la jeune Blanche de Guy-Châtel après avoir sauvé la vie du maître de forges, menacé de mort par un des paysans fanatiques du château. Cependant, les ouvriers se ruent sur le donjon féodal du marquis de Guy-Châtel pour l'empêcher de se battre en duel avec leur maître, et celui-ci accourt pour arracher son ennemi à leur vengeance. Puis, nous sommes de nouveau dans le château où Georges Morel languit d'amour pour l'ancienne châtelaine, et où sa sœur reçoit la visite du marquis, qui est devenu un des familiers de la maison. Mais à la nuit tombante, nous nous trouvons dans le jardin du couvent où s'est réfugiée Blanche de Guy-Châtel pour fuir un amour qui l'humilie dans son orgueil de race, et où le marquis et Louise Morel viennent la trouver pour l'implorer de sauver Georges, qui a résolu de se tuer. Enfin, c'est la grande scène dans un atelier de l'usine, où le jeune maître va se laisser précipiter à sa mort par l'arbre de couche. Mais voilà Blanche qui arrive du couvent, suivie de son frère, des Penmarch et de tous les paysans. Et le château donne la main à l'usine; la tradition s'unit à la vie moderne; les Guy-Châtel épousent les Morel.

La Belle au Bois dormant fut très mal accueillie par le public et la critique (1), qui ne comprirent point l'idée qui se cachait sous cette intrigue compliquée. Saint-Victor voit dans la « neutralité que l'auteur observe entre les parties en litige » (2) le grand défaut de la pièce. Janin rapporte par contre que « plus d'un spectateur était de cet avis que le jeune poète faisait trop beau jeu à la bourgeoisie, et qu'il laissait un peu trop dans une ombre impuissante les anciens seigneurs » (3). Quant à Weiss, qui s'acharne toujours contre

(1) Voir *infra*, chapitre VI.

(2) *Presse*, 20 février 1865.

(3) *Débats*, 20 fév. 1865.

la *littérature brutale*, il va jusqu'à voir dans *la Belle au Bois dormant* la dernière forteresse de l'idéal se rendant à l'ennemi :

Le romanesque et le chimérique (et qu'est-ce que la vie sans un peu de chimère et de roman?) ont fui pour ne plus laisser derrière eux que le respect superstitieux des réalités tangibles et des nécessités palpables. On surprend partout la trace de ce triomphe trop complet de la sagesse positive sur la poésie. Et, cette année même, pourquoi ne le dirions-nous pas ? le dernier des chantres de l'idéal, le plus fidèle jusqu'ici aux dieux vaincus, le plus populaire et le plus aimé parmi les écrivains qui savent encore de temps à autre faire descendre le ciel sur la terre. M. Octave Feuillet, n'a-t-il pas trop rendu les armes à l'esprit impérieux du jour ? Vous qui nous contiez naguère au milieu de tant de larmes, *le Roman d'un Jeune Homme Pauvre*, qu'avez-vous fait sous ce titre séduisant, *la Belle au Bois dormant*, si ce n'est transporter à votre tour au théâtre le panégyrique du jeune homme riche et du jeune homme pratique auquel appartient désormais la gloire ? (1).

Enfin, Jouvin croit comme Janin que l'auteur livre bataille « à l'ancien régime en l'honneur et au profit du nouveau », mais il ajoute : « Malheureusement, en s'efforçant de donner à Georges et à Louise le beau rôle social, il les a déshérités, par une inadvertance inexplicable, du beau rôle moral, qui appartient à Blanche et à son frère, malgré leurs préjugés, et aux trois Penmark (*sic*), malgré leurs ridicules » (2). Par une inadvertance inexplicable ? Nous ne le croyons pas. Si Octave Feuillet a donné le beau rôle moral à l'aristocratie, c'est qu'il a voulu le faire et bien que nous ne défendions pas la pièce — qui pêche encore plus par les personnages que par l'intrigue — nous nous étonnons un peu qu'elle ait été si mal comprise.

D'abord, notre auteur s'est fait représenter à l'acte de l'exposition par un personnage qui parle si bien son langage, que la critique au moins aurait dû le reconnaître. Écoutons-le donc :

(1) *RDM*. 1^{er} fév. 1866.

(2) *Figaro*, 23 fév. 1865.

DIDIER

Mademoiselle, je vous supplie de croire que je suis de mon temps ; que j'en sais apprécier les bienfaits ; que j'aime autant qu'un autre à voir mes semblables ne pas mourir de faim... de plus je sais admirer les merveilles de l'industrie moderne... Ainsi certainement c'est un bel objet qu'un viaduc, qu'un pont en tôle, qu'un poteau de télégraphe, qu'une belle halle, qu'un bel abattoir, même... mais il me semble qu'on pourrait conserver, ça et là, quelques vieux arbres, quelques vieilles églises, quelques vieux châteaux... et que ça ne ferait pas mal dans le paysage !

LOUISE

Mon Dieu! monsieur, je vous avoue que les choses qui ne servent à rien et les gens qui ne font rien ne me touchent guère !

DIDIER

Ah! je vous demande encore dix millions de pardons, mademoiselle; mais voyons, vous figurez-vous que l'homme vive uniquement... de thé et de tartines?... Ne pensez-vous pas qu'il lui faut quelque chose de plus?

GEORGES, *riant*

L'idéal ! l'idéal ! Dis-le, va !

DIDIER

Eh bien ! parfaitement, l'idéal !

GEORGES

C'est ça! le voilà !

LOUISE

Qu'est-ce que c'est que l'idéal?

GEORGES

Ma chère, en langage vulgaire, c'est l'inutile !

DIDIER

Parfaitement encore ! j'accepte ta définition ! L'idéal, c'est l'inutile !... ce qui ne se mange pas... les fleurs, par exemple! car, suivant vous.... la nature s'est trompée... elle n'aurait dû faire que des légumes... elle a fait des fleurs... elle a eu tort, c'est bien! Mais je pense, moi, que vous dédaignez trop ce superflu... et qu'en détruisant radicalement partout l'esprit, la poésie du passé, au lieu de lui faire une place au milieu des grandeurs du génie moderne... vous dépassez le but... et que votre société n'en sera ni meilleure ni plus heureuse! *Dixi !*

Acte I, Scène 7.

Ne reconnaît-on pas là encore une fois l'éclectisme de notre auteur? Non, certes, il ne lui viendrait pas à l'idée de nier les bienfaits du progrès, mais il n'oublie pas non plus les beautés du passé et se demande s'il est vraiment nécessaire que les uns détruisent les autres, alors qu'en s'unissant ils se complèteraient pour devenir la vérité supérieure: le beau dans le bien. Or, essayer d'amener cette union, ne sera-ce pas encore une fois défendre l'idéal?

Alors, pour concilier les deux partis, pour ne pas envenimer la querelle, notre auteur use en effet de cette neutralité que lui reprochait Saint-Victor. C'est-à-dire qu'il permet à chaque parti de plaider éloquemment sa cause. Prenons par exemple la scène qui fait pendant à celle où le héros des *Ganaches* soutenait la cause du Progrès contre le marquis de la Rochepéans, qui défendait le Passé (1). Le marquis de Guy-Châtel vient de refuser avec hauteur de s'associer à l'exploitation industrielle de Georges Morel. Celui-ci prend la parole :

Permettez-moi de vous le demander, monsieur le marquis, n'avez-vous pas poussé jusqu'à ses extrêmes limites le point d'honneur qui pouvait sembler vous être imposé par votre nom, votre naissance... est-il possible que vous ne vous soyez pas dès longtemps rendu... à une vérité qui me paraît, à moi, la lumière même du soleil?... C'est que ce monde ancien... est à jamais enseveli dans le passé... C'est que vous ne pouvez plus rien pour lui, ni vous ni personne, et qu'il ne peut que vous ensevelir sous ses débris, et si nous en sommes venus, nous autres... à juger avec un plein respect ce glorieux passé qui fut votre ouvrage... ne pouvez-vous, avec la même justice, rendre hommage à ce présent, qui est notre œuvre... et à l'avenir, qui est notre espérance?... Monsieur le marquis, j'en appelle à vous-même!... Combattre et détruire non seulement sur le sol de la patrie, mais d'un bout de la terre à l'autre, l'ignorance, l'avilissement, la misère et toute servitude humaine... préparer à tous et à chacun, sous le ciel, un avenir de bien-être, de liberté, de grandeur, sans précédents dans l'histoire du monde... voilà le but que nous poursuivons... tous tant que nous sommes: penseurs, savants, ouvriers, soldats... Voilà notre cause enfin!... et telle qu'elle est, aucun homme peut-il se dire offensé parce qu'il est convié à la servir ?

(1) Acte II, scène 15.

Le marquis répond :

Monsieur Morel, si j'envisageais du même œil que vous vos principes et votre cause, faites-moi l'honneur de penser qu'aucun regret personnel, aucune puérile rancune ne m'eussent empêché de m'y associer pour mon humble part... Je respecte vos théories, car elles sont généreuses ; mais j'y vois, parmi d'éclatantes vérités, des illusions effrayantes. Quand votre science, votre activité, votre industrie couvrent la terre de prodiges... quand vous répandez partout la lumière et le bien-être, j'applaudis et je m'incline... mais vous ne vous en tenez pas là... et je me demande, pardonnez-le-moi, si vous n'enlevez pas aux hommes plus encore que vous ne leur donnez, si en effaçant beaucoup de misères et de hontes, vous ne détruisez pas du même coup d'irréparables consolations ! — Je me demande enfin, lorsque vous brisez pêle-mêle toutes les servitudes de cette vieille société à laquelle j'ai le triste avantage d'appartenir, les servitudes qui attachaient le sujet au prince, le vassal au seigneur, le fils au père, l'homme à Dieu... je me demande si vous n'atteignez pas au cœur toute société humaine dans son lien le plus puissant, le plus nécessaire, le plus sacré, le respect ! La résignation et le respect ôtés de ce monde, vous aurez beau grandir la matière, vous ne la grandirez jamais assez pour combler dans le cœur de l'homme le vide mortel que vous y aurez fait !... (1).

Nous voyons dès à présent que la thèse romanesque de notre auteur va se fondre de nouveau avec sa thèse religieuse. Le progrès, qui détruit la misère et des servitudes avilissantes, joue un beau rôle social, dit-il. Aussi les représentants du passé ont-ils tort de ne pas le reconnaître. Mais le passé a joué un beau rôle moral, car il a connu une servitude qui consolait les âmes : celle de la religion. Or, la vie moderne n'a-t-elle pas tort de vouloir se soustraire à cette servitude-là ?

C'est à ses personnages qu'Octave Feuillet confie le soin de répondre à cette question. Pourtant, ici encore, il a voulu rester neutre. Il nous fait donc voir toute l'intransigeance hautaine des Guy-Châtel, toute l'absurdité de leurs préjugés, et il pousse jusqu'à la charge les ridicules des Penmarch. Mais il met aussi en lumière la dignité et la résignation chrétienne avec lesquelles le marquis et sa sœur acceptent la ruine, et le courage dont tous ces aristocrates, les Penmarch

(1) Acte II, scène 7.

comme les Guy-Châtel, font preuve dans le malheur, courage qu'ils puisent dans leur foi et dans le sentiment de l'honneur. D'autre part, Feuillet nous fait un portrait très sympathique des Morel; il nous les montre dévoués l'un à l'autre, travailleurs, intelligents, vaillants, généreux. Mais dès que le malheur les menace, ils perdent tout équilibre. Louise, croyant son frère en danger, déchaîne les passions populaires pour le regretter aussitôt après. Quant à Georges, se croyant à jamais séparé de celle qu'il aime, il veut se suicider. Et quel aveu fait-il à son ami Didier, qui reparaît au dénouement pour recevoir ses confidences :

...Ne m'as-tu pas dit souvent que les joies de la science et du travail, celles du bien-être, que la passion même du devoir et de la justice ne suffisaient pas à remplir la vie d'un homme? Eh bien! c'est vrai! Comprends-moi bien ! Je suis loin de renier les convictions et les principes que mon père m'a légués... ils sont toujours pour moi la vérité... une sainte vérité... mais non toute la vérité!... Il nous faut quelque chose de plus... quelque chose qu'on ne peut saisir... qu'on ne sait comment nommer... quelque chose qui n'est rien... mais dont la possession fait vivre... et dont le regret fait mourir (1).

C'est la réponse à la question du marquis de Guy-Châtel. Georges sent le vide, le néant autour de lui. Il lui manque ce quelque chose — idéal, élans au delà du réel, religion, — qui est la source où l'on puise la force morale pour supporter le malheur.

Mais quel doit être alors le rôle de la noblesse, qui a gardé, avec toutes ses traditions, sa croyance en Dieu? Au lieu de se tenir avec hauteur à l'écart, ne doit-elle pas comprendre qu'elle a un rôle à jouer dans la vie moderne? N'est-ce pas à elle de tendre la main à la bourgeoisie industrielle et de lui inculquer son idéal, son honneur, son respect des choses sacrées? Voyez, par exemple, l'heureuse transformation qui s'opère chez Louise Morel dès que le marquis et les Penmarch commencent à la fréquenter. Cette rude fille de Cornille que nous avons vue au premier acte manquer de respect à la vieillesse et à l'infortune, cette jeune personne positive qui ne voyait dans les bois druidiques que matière pour

(1) Acte IV, scène 13.

faire du charbon, au contact de l'idéal aristocratique, devient véritablement romanesque. Elle fait et dit tout « avec grâce »; elle cueille des bouquets de fleurs pour orner le château; elle glisse des billets de mille francs dans les serviettes des gentilshommes ruinés. Et elle est prête à faire plus; écoutons ce qu'elle dit à Blanche lorsqu'elle va la trouver dans le couvent pour l'implorer de sauver Georges :

Dieu vous appelle... oui! avec ceux qui souffrent, avec ceux qui pleurent, avec ceux qui désespèrent ! Ah! croyez-moi, c'est là que votre Dieu vous appelle, s'il est bon, s'il est juste... si vous voulez que je l'aime!... oui! je l'aimerai... vous m'apprendrez à l'aimer... Tout ce qui nous manque, vous nous l'apporterez, avec vos douces vertus... avec votre chère présence !... Oui, je croirai ce que vous croyez... j'aimerai ce que vous aimez... je serai votre sœur de toute mon âme !... (1).

Alors *la Belle au Bois dormant*, se réveillant de son long sommeil, finit par comprendre qu'elle a un devoir plus impérieux que celui que lui imposait son orgueil de race. Et au lieu de s'ensevelir dans un couvent, elle va tendre la main à Georges Morel, qui, dans sa joie, salue aussitôt la bonté divine :

Ah! Dieu tout-puissant!... c'est donc la vérité !... c'est donc la vie !... c'est donc le bonheur !... Il y a donc un ciel et des anges! et vous étiez à genoux... à genoux devant moi... vous... chère enfant ! (2).

Enfin, dans *la Belle au Bois dormant*, notre auteur a voulu développer une idée à laquelle il avait donné expression dans *la Petite Comtesse*: « La noblesse, disait M. de Malouet, est l'état-major intellectuel et moral d'un pays » (3). Il faudrait donc arracher les restes de cette « vieille phalange » à l'oïseté « boudeuse et découragée » où elle vit et meurt « dans un vain regret du passé » (4). Une aristocratie doit au contraire « surveiller attentivement la marche de la civilisation de son temps et de son pays, et non seulement la suivre mais la guider toujours » (5) car on trouve en elle les trois condi-

(1) Acte V, scène 3.

(2) Acte V, scène 3.

(3) *La Petite Comtesse*, p. 40.

(4) *Ibid.*, p. 41.

(5) *Ibid.*, p. 41.

tions de grandeur et de durée qui ne se rencontrent que dans une institution permanente, à savoir « l'autorité », « l'unité » et la « tradition » (1).

Il est évident que sous le charme de la distinction et des bienséances qui lui sont chères, notre auteur se laisse aveugler sur les qualités morales de cette classe qui représente à ses yeux la poésie du passé. De plus, il a lui-même oublié de surveiller « la marche de la civilisation de son temps », car il ne semble pas se douter que depuis longtemps déjà une bonne partie de cette vieille phalange s'est associée aux exploitations industrielles de la vie moderne et a même épousé des dots bourgeoises, sans pour cela arrêter le progrès des idées positives. Puis, l'aristocratie a-t-elle vraiment gardé intacte la foi de ses pères? Sa religion n'est-elle pas plutôt devenue une habitude, une bienséance de plus? Enfin, les aristocrates de Feuillet, à la fois trop arriérés et trop idéalistes, devenaient, pour sa génération, tout à fait chimériques et incompréhensibles, et les faits donnaient d'avance le démenti à sa thèse. Celle-ci, d'ailleurs, pour s'imposer, eût demandé le développement graduel des personnages. Or, dans l'action resserrée d'une comédie, cela n'était pas facile, et il est certain que notre auteur a échoué dans la tâche. Quand on voit les Morel adopter du jour au lendemain les façons de voir et d'agir des aristocrates; quand on voit ceux-ci perdre soudain leurs préjugés et renier leur passé, on se dit tout simplement que ces personnages ne tiennent pas debout. La métamorphose tient trop du miracle, sent trop le *deus ex machina*. La pièce repose donc entièrement sur des conventions.

Toujours est-il que le chantre de l'idéal n'avait point voulu renier ses principes. En s'en prenant à ce qu'il croyait être la dernière forteresse de cet idéal, loin de vouloir détruire celui-ci, Octave Feuillet demandait à ceux qui gardaient trop jalousement ce trésor de le partager avec leurs frères moins fortunés, afin que les bienfaits du progrès fussent rehaussés par les beautés du passé, et que la science se réconciliât avec la religion.

*
**

(1) *Ibid.*, p. 43.

« Octave Feuillet, dit Martino, fut pour le public le vrai champion du roman idéaliste et romanesque » (1). Le secrétaire de Sainte-Beuve (2) le constatait à sa manière en 1868. Après avoir célébré en cinq strophes les « littérateurs carabins » dont Flaubert était le « maître chirurgien », il voyait s'avancer à leur tour les « romanciers douceâtres », et en tête de « la tribu des bellâtres » se trouvait l'auteur de *Sybille* :

Feuillet est l'écrivain qu'il faut
A la société prude
Qui trouve à Balzac le défaut
D'être beaucoup trop rude.
Et l'Institut honore en lui
Le goût du poli
L'amour du joli ;
Sybille est en sucre candi
Biribi
Nous sommes loin de *Bovary*
Mon ami.

Octave Feuillet fut, enfin, ainsi que le reconnaissait Weiss (3), le plus fidèle, le plus populaire, le plus aimé des chantres de l'idéal, et cela au théâtre comme dans ses romans. Après avoir usé du romanesque sans trop s'en rendre compte, pour combattre les mœurs romantiques, notre auteur avait repris cette arme, en le proclamant hautement, pour livrer combat aux mœurs et à la littérature brutales sous le Second Empire. Son romanesque, devenu synonyme d'un honneur et d'un spiritualisme chrétien exaltés, son romanesque, devenu le symbole des vertus et de la poésie d'un siècle glorieux, a lutté vaillamment contre le positivisme et le réalisme pour tâcher de maintenir dans la vie comme dans l'art les droits de l'imagination et du cœur. C'est là ce qui permettait à Anatole France de saluer en Octave Feuillet « le poète du Second Empire » (4).

(1) Bédier et Hazard, op. cit., t. II, p. 274.

(2) Jules Levallois, *Les Contemporains chantés par eux-mêmes*.

(3) Voir *supra*, p. 143.

(4) *Le Temps*, 31 déc. 1890.

CHAPITRE V

Le réalisme d'Octave Feuillet.

Mais son éclectisme et son esprit curieux de formes nouvelles devaient empêcher Octave Feuillet de se tenir complètement à l'écart du mouvement littéraire de son époque. Dès 1863, sentant le besoin de se renouveler, il avait fait dans *Montjoye* des concessions au réalisme afin de mieux défendre le romanesque. Après *la Belle au Bois dormant*, il dut sentir qu'on ne le comprenait pas, qu'on ne voulait plus de son idéal. A force, d'ailleurs, de s'entendre appeler le *Musset des Familles* et reprocher sa douceur, sa mièvrerie, son manque de virilité (1), l'envie lui prenait sans doute de montrer que lui aussi pouvait écrire des œuvres fortes. En se promenant dans les salons mondains, du reste, il avait fini par comprendre que la vie était moins belle, la vertu moins facile qu'il ne l'avait pensé. La chute de l'Empire et la défaite de son pays allaient achever de l'attrister et de lui ôter son premier optimisme. Mais, à partir de *M. de Camors* (1867) et de *Julie* (1869), l'influence du réalisme est incontestable dans toute son œuvre.

La critique contemporaine ne tarda pas à s'apercevoir de ce changement, et ordinairement pour le lui reprocher, de sorte que, après avoir été accusé de fadeur, notre auteur allait être accusé de brutalité. Jules Claretie, par exemple, dit après *Julie*: « Ce qui a fait dérailler M. Feuillet ce sont les reproches qu'on lui adressait jadis d'être trop chaste » (2). Et lors de la reprise de cette pièce en 1875, Saint-Victor écrit: « Mais cette *crise* que M. Feuillet avait si souvent observée et peinte dans ses châtelaines incomprises et ses bourgeoises

(1) Voir à l'appendice B la deuxième lettre à Sainte-Beuve.

(2) *Opinion Nationale*, 10 mai 1869.

démangées, il l'a subie à son tour. L'envie l'a pris de montrer qu'il saurait aussi exprimer l'emportement de la sensation et la passion effrénée. Il a quitté le coin du feu pour l'incendie, le traitement des cas anodins pour le diagnostic des fièvres brûlantes; il a jeté par-dessus les moulins le bonnet de ses vertueuses provinciales. De là les pages voluptueusement raffinées de *M. de Camors*, les situations hardies et troublantes de *Julia de Trécœur*, et les scènes à outrance du *Sphinx* » (1). C'est après le *Sphinx* justement qu'on commence à parler des deux *manières* de notre auteur. C'est d'abord Claretie qui constate : « Il semble, en effet, que M. Octave Feuillet ait eu deux *manières*, comme Raphaël : la première, où il se montre sous des traits à la fois mondains et passionnés, un gentleman enamouré, un *Musset des Familles*...; la seconde, où il paraît vouloir réagir contre lui-même, forcer son naturel féminin et produire des œuvres ardentes et mâles, et où sous prétexte de rompre avec ses propres traditions, il pousse la passion jusqu'à la névrose et le sans-gêne jusqu'au déshabillé. Entendons-nous : avec M. Feuillet, ce déshabillé même garde toujours une grâce qui veut être décente et qui n'en est peut-être que plus capiteuse. Ce peintre habituel des adultères du *high life* met des gants glacés pour tenir ses pinceaux; mais ses couleurs, qu'il trouve le moyen de parfumer, ont cependant une crudité bizarre qui les rend tout aussi chaudes et grisantes que celles du plus profond réalisme » (2). Jules Guillemot décrit ainsi ces deux *manières* : « Durant une première période, l'écrivain a promené ses héroïnes tout autour de l'abîme, et il a su les en écarter à temps. A présent, il les y jette, — pour faire comme tout le monde. Il a commencé ce nouveau jeu à partir de *Julie* : il le continue avec *le Sphinx* » (3). Enfin, Fournel proteste énergiquement contre la nouvelle manière : « Où allons-nous si des talents ingénieux, fins et délicats comme M. Feuillet se jettent eux-mêmes à corps perdu dans les excès de la littérature brutale? Etait-ce bien à l'auteur de *Sibylle* d'ajouter un tel chapitre à ces déplorables annales du suicide que les journaux à sensation

(1) *Moniteur*, 26 avril 1875.

(2) *La Vie Moderne*, t. II, p. 347.

(3) *Soleil*, 31 mars 1874.

découpent chaque jour par tranches sanglantes au lecteur...? » (1).

*
**

Pourtant, en faisant des concessions aux goûts littéraires du jour, Octave Feuillet n'a point renié son passé et les principes qui lui étaient chers. Il n'a en vérité admis dans ses dernières œuvres que la dose de réalisme compatible avec ses goûts aristocratiques, son tour d'esprit romanesque et son spiritualisme chrétien. Son réalisme reste donc essentiellement distingué; il garde la bienséance dans l'audace. Mais la touche devient plus forte, le ton plus âpre et plus passionné. L'action se resserre et prend parfois des allures violentes. Le style, plus souple et plus ferme, abuse moins de la tirade. Dans cette dernière période, Octave Feuillet ne quitte guère les salons mondains où le vernis de l'éducation atténue la brutalité des passions et la crudité des mœurs. Mais en reprenant la critique du ménage mondain, il assombrit ses dénouements: il pousse *la crise* et *la tentation* jusqu'à l'adultère dans *Julie et le Sphinx*. L'ombre de l'adultère plane encore sur *l'Acrobate*, où notre auteur semble avoir voulu prendre le contre-pied de sa thèse féministe. L'influence du réalisme se trahit aussi par l'abus de la force, tantôt dans les situations, tantôt dans la peinture d'un caractère, ou même parfois dans une parole trop crue. On rencontre l'exemple le plus frappant de cette réalité brutale, qui a en vérité ses racines dans le romantisme, dans *Un roman parisien*, où Feuillet a repris le type de Montjoye pour le renforcer et en faire un matérialiste qu'il châtie d'une mort foudroyante. Enfin, dans sa dernière pièce, *Chamillac*, notre auteur aborde des questions inattendues, peint des personnages plus vrais, plus humains, et nous laisse deviner qu'il est prêt encore une fois à progresser, à se renouveler.

C'est Alexandre Dumas fils qui a eu le plus d'action sur l'œuvre dramatique de Feuillet pendant cette dernière période. Cet écrivain qui se tenait lui aussi de préférence dans les milieux mondains, qui ne s'intéressait qu'à l'amour et à la femme, qui avait le goût du rare et de l'exceptionnel, et dont l'élévation morale était incontestable, avait de quoi sé-

(1) *Correspondant*, 25 avril 1874.

duire notre auteur et se faire pardonner sa sécheresse et la crudité de son langage. Cette influence se trahit chez Feuillet tantôt dans la facture des pièces, tantôt dans les personnages, ou encore dans les sujets et les idées. *Julie*, par exemple, est visiblement calquée sur le style « télégraphique » (1) du *Supplice d'une femme*. Dans *l'Acrobate*, notre auteur a même essayé de renchérir sur cette manière heurtée et violente et a voulu traiter un grand sujet dans le cadre d'un acte d'une comédie de salon. Nous retrouvons aussi dans le personnage du héros, M. de Solis, un de ces raisonneurs froids et secs chers à l'auteur de *l'Ami des Femmes*. Quant à l'héroïne du *Sphinx*, elle emprunte plus d'un trait aux mondaines fantasmagoriques de Dumas fils qui sentent par trop le demi-monde. Dans ces drames de l'adultère, Octave Feuillet s'est plu d'ailleurs à peindre dans un langage plus académique et en les idéalisant un peu, l'hystérie nerveuse et la passion malade qui ont si souvent sollicité son collègue. Bigot, écrivant dans la *Revue Politique et Littéraire* en 1875, disait: « Si l'on voulait donner un surnom à M. Feuillet, il ne faudrait plus l'appeler « le Musset des Familles », mais bien plutôt « le Dumas fils du faubourg Saint-Germain » (2). Enfin, dans *Chaillac*, ce sont les idées sociales de Dumas qui ont hanté notre auteur. Son héros se serait entendu admirablement avec Madame Aubray.

**

Julie c'est la *Tentation* poussée au drame. Les personnages épisodiques et les incidents inutiles disparaissent pour ne laisser qu'une action des plus simples qui se ramasse dans un cadre de trois actes. Afin d'imiter d'aussi près que possible la facture serrée du *Supplice d'une femme*, Octave Feuillet ne garde comme amoureux que le seul Maxime de Turgy, l'ami du mari, qui va devenir l'amant de la femme et qui est déjà l'idéal des jeunes rêves de leur fille Cécile. M^{me} de Cressey, la maîtresse de Maurice de Cambre, est le seul personnage épisodique.

Julie de Cambre est une femme tourmentée et inquiète qui se comprend mal et que l'auteur nous explique peu. Elle a surtout besoin d'affection. Délaissée par son mari, elle se

(1) Benoist, *Essais de critique dramatique*, p. 145.

(2) 20 novembre.

voit refuser en plus la consolation de garder sa fille auprès d'elle. Pour cacher l'émotion que lui causent le départ de Cécile et la présence de M^{me} de Cressey dans le voisinage, elle prend avec Maxime un ton sec et railleur qui trahit son énervement. En sortant, elle lui lance même une parole assez provocante. Turgy, mis au supplice par cette coquetterie, veut prévenir le danger. Il essaie donc de raisonner avec son ami et de lui faire rappeler Cécile. Mais l'indifférence, la grossièreté même, de Maurice, achèvent de le troubler. Un instant plus tard, il fait l'aveu de son amour à Julie. Celle-ci l'aime, mais assez calmement, il nous semble : « Vous occupiez mon cœur sans le troubler » (1), lui dit-elle. Pourtant, devant la passion contenue de Maxime, elle a un moment de défaillance. Puis, se ressaisissant, elle lui impose silence et le prie de la quitter. Mais Maurice de Cambre, avant de partir pour Paris, prie sa femme de vouloir bien recevoir M^{me} de Cressey, qui viendra lui rendre visite dans le cours de la journée. Restée seule, Julie s'écrie : « Je suis perdue ! » (2).

Pourtant, ce mari que nous avons vu si froidement inconscient et dans la bouche duquel l'auteur a mis des paroles d'une brutalité outrée, obligé par l'orage de se réfugier dans la ferme, a eu le temps de réfléchir. Il rentre au château pour donner l'ordre qu'on ramène Cécile le jour même de son couvent. Mais Maxime et Julie, qui se promenaient à cheval, se sont réfugiés de leur côté chez le garde, et l'orage qui a rendu la raison au mari, a privé l'ami de son honneur, la femme de sa vertu. Nous assistons à présent au supplice de Julie. Forcée en rentrant d'affronter les regards de Maurice, de se sentir rougir devant sa maîtresse, de recevoir les caresses de Cécile, elle doit encore entendre sur les lèvres de celle-ci l'aveu de son amour pour M. de Turgy. La faute de Julie devient donc l'obstacle au bonheur de sa fille adorée. Le cœur torturé, elle renvoie son amant, qui part seul pour l'Égypte.

En recevant huit mois plus tard la nouvelle du prochain retour de Maxime, Maurice de Cambre, qui avait su dès l'abord deviner ce qui avait échappé aux yeux généralement clairvoyants d'une mère, pousse Cécile à lui confier ses secrets. S'était-il trompé quand il avait cru remarquer qu'elle

(1) Acte I, Scène 7.

(2) Acte I, Scène 8.

avait un petit faible de cœur pour M. de Turgy? — C'est vrai, mon père. Avait-elle laissé deviner ses sentiments à Maxime? — Jamais. Cependant, il s'était figuré que Turgy s'était éloigné par délicatesse. — Non, c'est de toute impossibilité, mon père. Alors on peut le laisser revenir et espérer que le rêve de Cécile se réalisera. — Ce rêve, répond la jeune fille, j'en suis réveillée depuis longtemps, et je suis bien assurée de n'y pas retomber.

DE CAMBRE.

Enfant !... On n'est jamais bien assuré de ces choses-là.

CÉCILE.

Mon père, je vais vous dire toute la vérité. C'est ma mère qui m'a détournée d'un sentiment sans espoir, sans avenir, et par de telles raisons qu'il n'y aurait eu de ma part ni bon sens ni dignité à y persister.

DE CAMBRE, *simplement.*

Ta mère? Comment cela?

CÉCILE.

Tenez... Ce fut le soir même où vous eûtes la bonté de me rappeler comme j'étais en chemin pour le couvent. Je causais avec ma mère, et le hasard fit tomber notre entretien sur M. de Turgy. J'avouai à ma mère ce que je viens de vous avouer, et ce fut alors qu'elle me dit...

DE CAMBRE, *plus grave.*

Qu'elle te dit?...

CÉCILE.

Mais... vous savez, mon père...

DE CAMBRE.

Mais encore?...

CÉCILE.

Enfin... que M. de Turgy n'était pas libre.

DE CAMBRE.

Comment? pas libre?

CÉCILE.

Qu'il avait un attachement... je ne sais... où sa vie était engagée à jamais.

DE CAMBRE, *après un silence, d'une voix altérée.*

Votre mère... ta mère t'a dit cela?...

CÉCILE, *surprise.*

Est-ce qu'elle a eu tort?

DE CAMBRE.

Non... non... Le soir même où tu es rentrée? (Acte III, Sc. 2.)

De Cambre renvoie Cécile et se dirige vers la chambre de Julie. La porte s'ouvre et Julie paraît. Il demande à lui parler. Elle prend son ouvrage de broderie et se met à travailler. Les yeux fixés sur elle, il dit « Voici une lettre douloureuse que je viens de recevoir. — Une lettre? — D'Égypte... du consulat de France, au Caire. Julie pâlit. — Ah! — Il s'agit malheureusement d'un ami. Vous pressentez ce que j'ai à vous annoncer... (Julie le regarde) Turgy! Julie se soulève et demande: Mort? De Cambre répond d'un signe de tête. Julie retombe assise, en murmurant: Mon Dieu! Elle poursuit machinalement son travail, et puis: Comment s'est-il tué? — Mais il ne s'est pas tué! — Ah! je croyais que vous m'aviez dit... — Ce sont les fatigues! les fièvres, qui l'ont tué. — Sa mère va être bien malheureuse. — Elle ne le sera pas seule. — Non, répond Julie, sans doute. — Sans parler de nous... je ne sais véritablement comment apprendre cette nouvelle à Cécile. — A Cécile? — Oui... Est-ce que vous ne vous êtes jamais aperçue de son penchant pour Turgy? » (1). Et voilà Julie prise dans le fatal engrenage des mensonges. Son mari la harcèle de questions. Elle se débat en vain. Mais pourquoi, enfin, détournait-elle Cécile de ce mariage? Alors Julie prend une résolution désespérée. Mais de celui-là, répond-elle, comme de tout autre, car quel serait le sort de Cécile dans le mariage? Aimée comme une maîtresse d'un jour, ensuite trahie et outragée, elle lutterait bravement jusqu'au jour où, séparée de ses enfants, abandonnée de son mari et de Dieu, elle tomberait épuisée. Ce serait alors la honte et, enfin, l'heure effroyable où, pour se délivrer du remords, elle n'aurait d'autre ressource que de venir à son mari et de lui crier : « Tuez-moi, je vous ai trompé! »

DE CAMBRE.

Vous mentez!... vous n'oseriez... vous auriez trop peur pour votre complice!

JULIE.

Ah!... il est mort!

DE CAMBRE.

Croyez-vous? (Il lui met sous les yeux la lettre de Turgy. Julie pousse un cri. — Au même instant, la porte du fond s'ouvre et on annonce :) M. de Turgy.

(1) Acte III, Scène 3.

JULIE, au comble de la détresse.

Ah! je vous supplie... je vous supplie... au nom du bon Dieu... de notre fille... Ah! (1).

Elle étouffe, met les mains sur son cœur et tombe sur le canapé, puis sa tête s'affaisse sur la table. Maxime, en l'apercevant étendue sans mouvement, court à elle.

DE CAMBRE, d'un accent terrible.

Tu sais... que je te tuerai.

TURGY, qui s'est penché sur Julie.

Tu sais... qu'elle est morte! (2).

Voilà donc ce drame aux situations brutales. Drame d'un enseignement terrifiant quand on voit la fille devenir le justicier involontaire de la mère qui l'a fait souffrir par sa faute. Drame révoltant quand on voit le mari infidèle tendre un piège odieux à cette femme que le remords ronge. Jules Claretie disait que notre auteur avait voulu dans *Julie* « montrer ses muscles », mais qu'il n'avait en vérité « que des nerfs » (3). Nous ne disons pas le contraire. Les nerfs, pourtant, ont aussi leur force, et c'est de cette force-là qu'Octave Feuillet a abusé en écrivant son drame réaliste. Sa plume énervée a mis à nu un cœur torturé pour nous en laisser compter les battements.

Malgré des scènes fortes et vraies, *Julie* n'est pas un chef-d'œuvre. Grâce à la conduite illogique des personnages, les situations simples et dramatiques se heurtent et perdent de ce fait une partie de leur puissance d'émouvoir. Le revirement de Maurice de Cambre et ses délicatesses vis-à-vis de sa fille ne cadrent point avec le caractère brutal que nous lui avons vu au premier acte et dont il nous donne une nouvelle preuve à la scène finale. Puis le fait sur lequel repose tout le drame est mal préparé, à savoir la chute de Julie. Nous sommes tout étonnés de voir Maxime et Julie rentrer ensemble au second acte, car nous avons le droit de croire qu'ils avaient renoncé à leur projet de sortie et que Maxime était parti. Au lieu du « Je suis perdue » de Julie, il y avait toute

(1) Acte III, Scène 3.

(2) Acte III, Scène 4.

(3) *Vie Moderne au théâtre*, 2^e série, p. 88.

une scène à écrire. Enfin, pourquoi Maxime revient-il au troisième acte? En quoi sa position est-elle changée vis-à-vis de ce mari, de cette femme et de leur fille? Après la lecture de *Julie* à Fontainebleau, Madame de Saulcy disait que ce drame ne contenait pas une ficelle (1). L'arrivée de Maxime nous semble en être une. Ce coup de théâtre, qui amenait la mort de Julie, faisait éviter à notre auteur une conclusion extrême. Cette mort, en effet, graciait la femme adultère en l'arrachant à la vengeance du mari. Ce dénouement n'est pas d'un réaliste. Le courroux de l'auteur s'est arrêté à mi-chemin.

Si l'action de *Julie* était simple et les situations vraies en soi, l'action du *Sphinx* est compliquée et les situations invraisemblables. Pour mettre en lumière les allures fantasques de son héroïne, Octave Feuillet a accumulé les scènes outrées. De plus, il a fait jouer aux autres personnages des rôles sacrifiés. Exception faite de la douce et tendre Berthe de Savigny, qui est tracée d'une main heureuse, ce ne sont que des pantins qui parlent ou qui se taisent, qui écoutent derrière les portes ou qui se bouchent les oreilles en plein salon, suivant la volonté de l'auteur. Ce sont, enfin, des personnages qui font sans motifs raisonnés ce qu'ils doivent faire pour nous prouver que Blanche de Chelles est une femme fatale et une détraquée. Les jeunes amoureux transis ou lyriques ne nous intéressent guère. Le vertueux Savigny, qui fait si tendrement la cour à sa femme et se pâme un instant plus tard devant la séductrice, nous paraît odieux. Le lord écossais, qui offre à celle-ci un petit royaume dans les brouillards du Nord, nous fait l'effet d'être un « gentleman » d'une espèce à part. Il joue un bien triste rôle dans la scène où, après le triomphe de Savigny, il se croit le devoir d'avertir la femme de ce dernier du danger qu'elle courrait, si jamais les mers sur lesquels vogue le mari de Blanche venaient à l'engloutir. Quant à l'Amiral de Chelles, cet homme féroce qui a failli tuer sa femme sur un soupçon, et qui se dit le grand justicier dans sa famille comme à son bord, nous lui en voulons de nous avoir fait croire qu'il allait mettre à exécution le fameux « Tue-la » de Dumas fils. Après avoir épié les amoureux de sa belle-fille avec une longue-vue, il ferme les yeux devant l'amant. Ce n'est qu'un épouvantail. Dans

(1) Mme O. Feuillet, *Quelques années de ma vie*, p. 351.

ce royaume, enfin, qui rappelle un peu trop celui de Scribe, c'est Blanche de Chelles qui commande à tout et à tous.

Dans le personnage de son héroïne, Octave Feuillet essayait de transporter à la scène un type de femme dont il a souvent tracé le portrait dans ses romans, et dont les exemples les plus réussis sont Bathilde de Palme, Charlotte de Campvallon. Julia de Trécœur et Marianne de la Pave. C'est la femme qui, privée de l'unique amour de sa vie, ne connaît plus de lois et s'achemine au gré des événements vers la chute, voire même vers le crime, — cette conception déterministe de « l'animal féminin » dont parlait Jules Lemaitre (1). C'est aussi la femme en qui se personnifie la puissance de perdition qui réside dans la beauté de son sexe, la femme de la race de Leonora Falconieri et des héroïnes fatales de Dumas fils. Comme Marianne de La Pave, Blanche de Chelles a ce « genre de beauté qui ne parle pas aux meilleurs instincts de l'homme, mais qui, chez tous les hommes, trouve à qui parler » (2). C'est une femme agitée et agitante, à la parole brève, hardie, à la conduite incohérente. Elle a les fantaisies de la coquette, les audaces de la courtisane. Il lui faut un perpétuel mouvement : cavalcades de jour et de nuit, chasses, comédies, bals. A peine sortie de table, elle sent le besoin d'aller ramer sur l'étang. Puis la voilà qui rentre agitant ses mains en l'air pour montrer ses ampoules. Et à celui-ci : « Mon éventail ! », à celui-là : « Mon mouchoir ! », à un autre encore : « Mes gants ! » Puis : « Ouf !... Que j'ai soif, mon Dieu !... Lajardie !... — Ma belle cousine ? — J'ai soif... Cueillez-moi une grappe de raisin ! » Les amoureux s'empressent autour d'elle pendant qu'elle mange et elle les passe en revue : « Vous, genre troubadour, dit-elle s'adressant au pianiste polonais. M. Everard, genre sincère et sans espoir... Lajardie, mauvais genre !... Lord Astley... Non classé... genre inconnu ! » (3). Mais elle veut plus de son raisin. Elle se lève, balance la grappe dans sa main, la lance en l'air. Les jeunes gens se la disputent. Blanche rit aux éclats. Ces amoureux l'intéressent-ils ? Non, elle ne fait que s'en divertir. Elle leur donne à tous le même rendez-vous et

(1) Voir *supra*, p. 126.

(2) *La Veuve*, p. 167.

(3) Acte I, Scène 9.

envoie au devant d'eux son féroce beau-père. Elle sent, enfin, son empire sur les hommes et les méprise: « Ces cœurs d'hommes si hautains, si méprisants pour nous, il y a du plaisir... à voir jusqu'où on peut les faire descendre d'une parole, d'un sourire, d'un regard... Ah! Mon Dieu, la foi, l'honneur, les serments, l'amitié... On souffle... il n'y a plus rien! C'est très amusant » (1). C'est un savant qui lui a donné le poison qu'elle a la fantaisie de porter dans le chaton de sa bague à tête de sphinx, « un homme très grave, explique-t-elle, très austère... (Souriant) mais un homme, enfin » (2).

Ce que cette femme aux allures audacieuses cherche dans le bruit étourdissant des fêtes, c'est l'oubli. Elle aime d'une passion profonde le mari de sa cousine et amie d'enfance, Berthe de Savigny. Quand elle ne peut plus contenir les sentiments qui l'oppressent, elle les laisse déborder dans des lettres qui ne sont pas envoyées. Pourtant, le mépris que lui témoigne Henri de Savigny la met au supplice. Elle veut qu'il lui rende justice, qu'il sache que sous ses apparences légères, elle est capable d'un sentiment profond. Elle l'oblige donc à prendre ses lettres. Puis, quand il fait semblant de ne pas les avoir lues, elle se met à rire: « Ah ça! est-ce que par hasard?... Oh! non... Voyons, monsieur de Savigny, à qui supposez-vous donc que ces lettres s'adressent?... — A personne... Je suis convaincu qu'il s'agit d'un pur roman, et que le nom du héros reste en blanc. Mais... — Ah! décidément... pour mon honneur, et pour votre repos, monsieur... il faut donc que je vous le nomme, ce héros... car je commence à entrevoir l'idée vraiment fantastique qui vous a traversé l'esprit... Ah! mon Dieu! mais à qui se fier, alors?... » (3). Là-dessus elle lui donne rendez-vous après la valse. Mais elle le voit un instant plus tard aux pieds de sa femme. Alors cette jeune femme de plus en plus détraquée fait venir Lord Astley et consent à le suivre dans son royaume du Nord. Elle doit le rejoindre le soir même au carrefour du parc de Savigny. Pourtant Berthe, qui est au courant de ses projets, envoie Henri au devant d'elle pour l'empêcher de se perdre. C'est à présent le grave Savigny qui subit l'attrait fatal de l'enchanteresse. Sous le clair de

(1) Acte I, Scène 10.

(2) *Ibid.*

(3) Acte II, Scène 4.

lune romantique sa passion éclate. Plutôt que de la laisser aller à ce rendez-vous, il la jetterait dans l'étang. « Ah! s'écrie Blanche, vous m'aimez donc! » (1) et elle s'abandonne entre ses bras.

L'amoureux éconduit et la femme trompée ont assisté chacun de son côté à cette scène de passion. Mais pour défendre son bonheur, Berthe a eu le courage de feindre. Cependant, les lettres de Blanche ont disparu. Cela donne lieu à une scène dramatique et vraie, la meilleure de la pièce. Blanche essaie de découvrir si c'est Berthe qui a trouvé ses lettres. Berthe ne peut plus se contenir: « Ah!... tu veux savoir si j'ai tes lettres, n'est-ce pas?... Eh bien... oui... je les ai! Les voilà! » Blanche, menaçante: « Eh bien... que vas-tu faire? — Te perdre, si tu m'y forces! » Et Berthe dit à sa cousine qu'il faut qu'elle trouve un prétexte pour partir immédiatement. Celle-ci s'irrite: « Si je parlais... es-tu bien sûre que je partirais seule? — Si tu ne parlais pas seule... mon malheur ne serait pas plus grand, et il serait plus digne! — Et si je refuse? — Si tu refuses... dans dix minutes, ton beau-père aura tes lettres! — Si tu fais cela... tu sais ce qui m'attend? — Ah! quoi qu'il arrive... tu ne souffriras jamais ce que tu m'as fait souffrir!... Ne compte pas sur ma pitié! — Ta pitié!... je n'en veux pas!... Mais songes-tu qu'en me perdant... tu ne me perdras pas seule.. qu'en livrant ma vie... tu en livreras une autre qui t'est chère! — Ah! tu me rends folle, et tu veux que je raisonne!... D'ailleurs, il y a là des lettres qui ne compromettent que toi... je donnerai celles-là! — Remises par toi, elles ne laisseraient guère de doute sur mon complice! — Elles sont telles... qu'elles le justifieraient presque! Jamais homme ne fut provoqué avec tant d'indignité! » Blanche se lève avec un cri de colère: « Ah!... fais ce que tu voudras... je ne partirai pas! » Berthe court vers la fenêtre afin d'appeler l'Amiral. Blanche ouvre le chaton de sa bague et en verse le contenu dans un verre d'eau. Mais arrivée à la fenêtre, Berthe recule. Non! elle ne peut commettre cette infamie. Elle jette les lettres aux pieds de Blanche. Puis, défaillante, elle demande à boire. Blanche jette un regard terrible sur le verre d'eau et semble hésiter. Mais c'est elle à présent qui recule devant le crime. Elle avale le contenu du

(1) Acte III, Scène 4.

verre. Berthe, voyant le chaton de la bague ouvert, comprend et veut appeler : « Ah ! n'appelle pas !... C'est inutile, je le sens !... vite... ton pardon ! — Oh ! oui... oui... je te pardonne, je te pardonne, ma pauvre enfant ! — Oublie !... dit Blanche d'une voix faible, puis elle étend convulsivement sa main vers le canapé. — Quoi ?... parle !... Tu veux quelque chose ? quoi ? parle ! — Mon voile ! » (1). Berthe court au canapé. Au moment où elle revient tenant le voile, Blanche tombe foudroyée sur son fauteuil. Berthe lui baise le front et étend le voile sur son visage.

Ce portrait de Blanche de Chelles nous paraît outré. En effet, à la scène, l'héroïne détraquée de notre auteur perd beaucoup des nuances qui faisaient son charme dans les romans. Elle prend trop les allures de la demi-mondaine, de la courtisane. Elle ressemble un peu à la comtesse de Terremonde. Pourtant, ainsi que Julia de Trécœur, Blanche de Chelles a sa vérité. C'est à la cour et dans les salons parisiens qu'Octave Feuillet avait pu observer ces femmes dont les conversations décousues, la parole brève, la conduite excentrique trahissaient un commencement de névrose. L'héroïne du *Sphinx* ne rappelle-t-elle pas, par exemple, la turbulente princesse de Metternich ? Et sous les traits de Julia de Trécœur, les contemporains n'ont-ils pas cru deviner l'Impératrice Eugénie elle-même ? (2). « Ces Julia de Trécœur, ces Blanche de Chelles ont leur vérité, dit Anatole France : elles sont des femmes de 1855. Elles ont le mordant, le brusque, l'inquiet, l'agité, le brûlé de ce temps, où il y eut une grande poussée de sensualisme et de vie à outrance. Dans leurs sens affûnés commence la névrose » (3). Aussi en fixant les traits de cette névrosée du grand monde, Octave Feuillet a-t-il contribué quelque chose de personnel à la littérature réaliste de son époque.

Pourtant, notre auteur est toujours trop spiritualiste et trop féministe pour admettre qu'on tue la femme adultère.

(1) Acte IV, Scène 7.

(2) Mme Carette écrit au sujet de *Julia de Trécœur* : « Certains critiques voulurent reconnaître sous les traits de l'héroïne fantasque et bizarre un portrait de l'Impératrice Eugénie. Octave Feuillet alla en Angleterre pour exprimer à l'Impératrice sa douleur de voir ainsi travestir la portée de ses œuvres ». (*Op. cit.*, t. III, p. 238).

(3) *Le Temps*, 31 déc. 1890.

Dans *Julie*, elle mourait, dans *le Sphinx*, elle se donne la mort, dans *Monsieur de Camors*, elle avait triomphé. C'est qu'Octave Feuillet voit toujours dans la femme même après sa chute la victime de l'égoïsme de l'homme. Ainsi, dans *Julie*, il avait non seulement fait faire le procès du mari par Maxime avant la faute de l'héroïne, mais il avait encore permis à celle-ci de se défendre et d'accuser son mari après sa faute. Puis, Blanche de Chelles explique à Berthe que c'est son mari qui l'a lancée dans le train de vie qu'elle mène, et elle ajoute : « Je suis comme les trois quarts des femmes, ce que mon mari m'a faite ! » (1). Or, Alexandre Dumas fils, dès la Préface de *la Dame aux Camélias*, avait déclaré catégoriquement qu'une femme n'avait aucun droit, pour excuser sa chute, d'invoquer soit la grossièreté, soit l'abandon, soit l'infidélité de son mari. Aussi la morale de cet écrivain est-elle bien plus nette sur cette question de l'adultère que la morale de Feuillet.

Cette idée que la femme est la victime de l'égoïsme masculin fait le fond justement du petit acte intitulé *l'Acrobate*. Car ne nous laissons pas tromper par les tirades de ce personnage froid et sec, M. de Solis, où notre auteur prend le contre-pied de sa thèse féministe et donne raison au mari. Ce sont là des discours. L'idée qui se dégage de l'action, par contre, c'est que l'homme est aussi égoïste dans les liaisons irrégulières que dans le mariage, tandis que la femme est prête à tout sacrifier. Voici donc cette petite intrigue fort simple.

M. de Solis surprend un amoureux aux pieds de sa femme. Après un instant d'hésitation, il sort en disant : « Tout à l'heure » (2). Les amoureux fort interdits attendent un long moment. Enfin, le mari revient et demande à parler seul avec Jeanne. Il lui dit qu'elle est libre de partir avec son cousin, mais il souhaite qu'ils aillent vivre dans un autre pays. Jeanne n'a donc plus que Gaston. Celui-ci, pourtant, si passionné un instant auparavant, devient singulièrement froid et calme. Il prétexte sa carrière, puis l'éclat d'un enlèvement, d'une fuite en Italie, « c'est une explosion... terrible, hélas ! pis que cela, presque ridicule ! » (3). Tandis que si Jeanne se retire

(1) *Le Sphinx*, Acte I, Scène 10.

(2) Scène 5.

(3) Scène 9.

chez son excellente mère, le monde s'en occupera à peine. Là ils pourront se voir, car il faut sauver leur amour, leur « cher amour ». Voilà donc l'égoïste qui cherche des amours faciles où il ne soit obligé de rien sacrifier. Or, c'est aussi l'enseignement de l'anecdote que M. de Solis avait raconté à Jeanne au début de l'acte. Un acrobate vient d'enlever une riche Anglaise, Lady Foster. Celle-ci n'a pas emporté avec elle le moindre bijou. En discutant au cercle cette histoire, on les avait beaucoup loués l'un et l'autre, tout en constatant, pourtant, que si Lady Foster était un parfait spécimen de son sexe, l'acrobate faisait exception dans le sien. « Il n'y a pas de femmes qui ne soient prêtes, comme Lady Foster, à jeter toute leur vie dans leur amour, à tout quitter, à tout rompre, et à tout affronter, pour suivre au bout du monde celui qu'elles aiment... » (1). Mais les hommes raisonnent leur passion, leurs élans du cœur. « Nous aimons, dit M. de Solis, à les concilier avec nos habitudes et nos occupations... Et l'amour, quand il peut entrer dans notre vie sans la déranger, ne nous en est que plus agréable » (2).

Or, notre auteur ne peut se défendre d'admirer l'abnégation de la femme et d'en vouloir à l'homme de son égoïsme. Comme Savigny, il rend aux « femmes de devoir l'hommage de profond respect qu'elles méritent entre toutes », mais il ne refuse aux autres ni son « indulgence » ni sa « sympathie », ni même au besoin son « estime », à la condition qu'en désertant le devoir, « elles ne cèdent pas au simple attrait du plaisir et de la coquetterie... mais qu'elles obéissent du moins à quelque sentiment sérieux, élevé... à une de ces passions, enfin, dont une femme vit et dont elle est prête à mourir ! » (3).

*
**

Dans *Un Roman parisien*, Octave Feuillet a fort curieusement essayé de fondre ensemble *Montjoye* et *le Roman d'un jeune Homme pauvre* en les assombrissant l'un et l'autre. Mais il n'est pas parvenu à en faire une action unique. L'intrigue romanesque qui a pour héros Henri de Targy, est liée

(1) Scène 2.

(2) Scène 2.

(3) *Le Sphinx*, Acte I, Scène 11.

par le fil le plus ténu à l'intrigue réaliste dans laquelle le banquier Chevrial joue le premier rôle.

Henri de Targy se dépouille de toute sa fortune, y compris la dot de sa mère et celle de sa femme, pour remettre intégralement à l'héritière légitime, la baronne Chevrial, un dépôt de trois millions de francs, qui avait été confié à son père et que celui-ci avait dissipé grâce à de mauvais placements et des spéculations de Bourse. Le baron Chevrial offre à Henri un modeste poste dans ses bureaux, en se disant : « Je tiens la petite femme » (1). Nous le voyons en effet faire une brève apparition à l'acte suivant dans le modeste appartement des Targy. Reçu par Marcelle de Targy, le banquier lui fait comprendre qu'il ne tient qu'à elle de voir Henri avancer à pas de géant dans ses bureaux. Déjà aigrie par sa vie de misère, Marcelle, pour ne pas devenir la proie de Chevrial, abandonne le mari qu'elle aimait au milieu du luxe et des fêtes, et va rejoindre à la gare Saint-Lazare le ténor Juliani, son ancien professeur de chant, qui part le jour même avec sa troupe pour l'Amérique. Mais les malheureux artistes brûlent en mer. Puis c'est Chevrial qui meurt à son tour. Les personnages vertueux vont donc être récompensés; le veuf et la veuve vont refaire leur vie ensemble. Mais Marcelle de Targy a échappé à la mort. Elle revient repentante. Cachée dans le pavillon, elle entend son mari dire qu'il ne la pardonnera jamais. Elle avale du poison. On la ramène mourante sur la scène. Et Henri de s'écrier alors : « Ah! la mort en passant sur tes lèvres y a tout effacé!... Je t'aime... je t'aime, je t'adore!... » Et Marcelle de répondre : « Je suis heureuse... Je meurs pardonnée!... » (2). Au risque de reculer la récompense de la vertu, il fallait, dans cette intrigue romanesque, que la femme égarée eût une mort spiritualiste.

Quant à Chevrial, ce n'est pas un égaré; c'est un damné. Aussi ne devons-nous pas nous attendre à le voir se convertir comme son prototype Montjoye. Ce vieux roué fait la cour depuis quelque temps à une danseuse de l'Opéra et lui donne de mauvais conseils pour ses placements, espérant profiter du moment où elle ne pourra plus payer ses différences de Bourse. Mais Rosa, qui n'est pas sotte, a dès le début deviné

(1) Acte II, Scène 13.

(2) Acte V, Scène 7.

son jeu. A force de faire tout le contraire de ce que lui conseille le banquier, elle est en train de devenir riche. Celui-ci, pour arriver à ses fins est donc obligé de lui acheter le petit hôtel qu'elle s'est mis en tête de posséder. Le soir où l'on pend la crémaillère — c'est au milieu de la fête que les invités discutent la nouvelle de la mort de Marcelle, — le baron entouré du corps de ballet et de quelques décaqués porte un toast au Dieu Million et à la matière. Au beau milieu de son toast, il se trouve mal et meurt. C'est la mort foudroyante que méritait un matérialiste dans une intrigue réaliste.

Mais si Octave Feuillet a voulu nous faire voir dans Chevrial le séducteur qui est châtié et dans Marcelle la victime qui meurt pardonnée, s'il a voulu nous faire comprendre, en annonçant au banquet la mort de la jeune femme, qu'il y avait un rapport entre ce fait et la fin terrifiante du banquier, avouons qu'il s'y est fort mal pris. Marcelle s'était effrayée devant cet homme peu séduisant trop vite pour que le spectateur vît en elle sa victime, et l'unique tentative de séduction du baron ne suffit pas pour lier solidement ces deux intrigues. Il ne se dégage en vérité de cette pièce incohérente aucune donnée générale. Il y a bien quelques idées, mais à peine les a-t-on saisies qu'elles se perdent dans le brouillard : les souffrances de la fortune mal acquise, les joies de la pauvreté honnête, l'éducation frivole des jeunes filles qu'on ne prépare pas pour les responsabilités de la vie.

En fin de compte, il n'y a d'intéressant dans cette pièce que le portrait du matérialiste Chevrial, qui est le personnage le plus antipathique de toute l'œuvre de Feuillet. Cette fois, certes, notre auteur n'a pas fait du réalisme élégant ; il a trempé sa plume dans la fange du réalisme crasseux. Il n'a rien épargné pour nous montrer ce personnage dans toute sa laideur physique et morale. Chevrial est d'abord l'homme qui s'est voué au succès matériel. En s'enrichissant, il a fait des « mécontents », mais on ne l'a jamais vu « à Mazas ». Comme Montjoye, il connaît son code. Devant le geste délicat de Henri de Targy, qui lui restitue un dépôt dont il ne soupçonnait pas l'existence, il demande : « Eh bien !... et les intérêts ? » (1). A Thérèse, qui voudrait refuser cette succession

(1) Acte II, Scène 9.

dont elle n'a pas besoin et qui lui rappelle la honte de sa mère, il répond brutalement qu'il n'entre pas dans ces sensibleries-là et qu'on a toujours besoin de trois millions de francs. Pour cet homme, l'argent est tout, achète tout. Il reconnaît même que s'il est fêté et idolâtré par l'élite des deux sexes, c'est uniquement parce qu'il est riche. Pourquoi, enfin, l'aimerait-on? Est-il beau? A-t-il du génie? du talent? Est-il un homme remarquable à un titre quelconque? Est-il bon enfant? Non! non! mille fois non! Voilà pourquoi il porte son toast au Dieu Million. Voilà pourquoi il est matérialiste. Mais Chevrial est aussi un roué. Il aime la bonne chère, il aime le bon vin, il aime surtout les petites femmes. Elles parlent toutes à son imagination. Que ce soit une femme de chambre, une femme du monde, une danseuse, leur « plastique » le « rend rêveur » (1). Mais s'il a gardé les appétits féroces de la jeunesse, il en a perdu la vigueur; il s'amollit. Il voudrait que le docteur lui conseillât des drogues, de l'arsenic, mais malheureusement celui-ci lui dit: « Enrayez!... soignez votre hygiène » et encore: « Vous avez un régime déplorable... vous mangez trop, vous buvez trop, vous fumez trop... et cætera, et cætera surtout ! » (2) et il lui rappelle la mort du régent. Il faut encore après cela que Rosa donne des conseils d'hygiène au baron. Enfin, l'auteur ne nous laisse rien deviner; il nous prépare minutieusement l'agonie terrifiante du banquier. Et le cadre qu'il a inventé pour cette mort, — cette table jonchée de fleurs aux parfums capiteux, cette musique alanguissante, ces danseuses en jupes courtes, ces rires énervés, — c'est le tableau le plus osé qu'on trouve dans toute son œuvre dramatique.

Grâce au relief de Chevrial, l'intrigue réaliste, quoique presque vide, écrase complètement l'autre. On comprend alors qu'on ait pu, dans l'adaptation anglaise, supprimer le dernier acte pour en faire une pièce tout à fait brutale, qui s'achevait sur la mort du banquier. Cette pièce, *A Parisian Romance* (3), fut créée au Union Square Theatre de New-York le 11 janvier 1883. A la lecture du drame, les acteurs

(1) Acte I, Scène 1.

(2) Acte II, Scène 2.

(3) Traduite par A. R. Cazauran. Nous n'avons pu trouver cette traduction.

n'y avaient vu qu'un rôle, celui de Chevrial, et tous le convoitaient. Il avait fini par échouer à l'acteur anglais, Richard Mansfield, qui n'avait que vingt-six ans et qui faisait ses débuts à New-York. Le jeune artiste composa son rôle avec le plus grand soin. Il consulta des médecins spécialistes dans les maladies des roués. Il étudia ceux-ci dans les hôpitaux, les cercles, sur les boulevards et dans les jardins publics. Il fit de ce rôle une création si saisissante qu'elle lui valut la célébrité du jour au lendemain. La scène de l'agonie fut un triomphe (1). Il se levait à sa place pour porter son toast. Soudain, il chancelait, sa voix s'éteignait, son visage se décomposait, son verre lui échappait de la main, il poussait un cri déchirant, s'affaissait, la tête sur la table, et, le poids de son corps l'emportant, il roulait à terre. Le rideau tombait. C'était la fin. Mansfield acheta les droits de cette pièce et la garda à son répertoire jusqu'à l'année de sa mort en 1907. C'est dans le rôle du baron Chevrial que le grand artiste fit sa dernière apparition sur une scène publique (2).

*
**

Dans *Chamillac*, Octave Feuillet s'est visiblement inspiré des *Idées de Madame Aubray*. Persuadé, comme la femme évangélique de Dumas fils, que « la colère, la vengeance ont fait leur temps » et que « le pardon et la pitié doivent se mettre à l'œuvre » (3), Chamillac s'est consacré à la cause de la régénération sociale. « Je me suis voué particulièrement, explique-t-il, au soulagement et autant que possible à la réhabilitation des êtres tombés et dégradés : d'abord, parce que dans une spécialité aussi désagréable, j'étais sûr de trouver moins de concurrence...; ensuite, parce que je suis un curieux, un dilettante... j'ai entendu dire autrefois à un philosophe optimiste... que dans l'ordre moral comme dans l'ordre physique, les monstres étaient rares...; qu'il ne fallait jamais désespérer d'une créature humaine...; que les hommes avaient une tendance naturelle à mériter les sentiments qu'on

(1) Un ami à nous, Mr. S. W. Anderson, qui avait vu la pièce dans sa nouveauté, gardait quarante ans plus tard un souvenir précis de cette scène.

(2) Pour ces renseignements, nous renvoyons au *Richard Mansfield* de Wilstack et à celui de Winter. Cf. Bibliographie.

(3) *Les Idées de Madame Aubray*, Acte II, Scène 4.

leur témoigne... l'estime comme le mépris »(1). Cet homme ne prend donc à son service que des repris de justice, des voleurs, des assassins graciés. Mais il y a plus. Comme Camille Aubray, il est prêt à pousser ses idées jusqu'à leur conclusion la plus extrême. Il a promis, pourvu qu'elle se conduisît bien pendant quelques années, d'épouser une ex-danseuse, Sophie Ledieux, dont le passé n'est pas irréprochable. Il lui a fait donner des leçons, de maintien surtout, et les années d'épreuve étant presque terminées, il va sous peu tenir sa promesse.

Pourquoi cet homme du monde a-t-il tant d'indulgence pour les misérables ? Pourquoi leur fait-il la charité d'une manière si originale ? Pourquoi, aussi, a-t-il horreur du jeu à ce point qu'il croit devoir infliger une leçon cruelle au jeune Maurice de La Bartherie, le fils de son ancien colonel en Afrique, qui s'abandonne avec trop de fougue à cette passion ? Quel enfin est l'obstacle insurmontable qui le sépare à tout jamais de la femme qu'il aime, Jeanne de Tryas, la sœur de Maurice, même après qu'elle a rompu avec le commandant d'Illiers et que Sophie a épousé le peintre Hugonnet ?

Ce n'est qu'à la dernière scène que notre auteur nous a donné les réponses à ces questions. C'est dans la confession de Chamillac qu'il a mis l'exposition de sa pièce. Chamillac est un ancien pécheur qui expie, par le dévouement et le sacrifice, une faute de jeunesse. A l'époque où il faisait son service en Afrique, la passion du jeu l'avait conduit au vol. Grâce à la bonté de son colonel, le père de Jeanne et de Maurice, qui était seul à savoir sa faute, il avait pu échapper au déshonneur et refaire sa vie. Voilà le secret de sa charité pour les misérables et les criminels. Mais l'aveu de sa faute devant la femme qu'il aime est l'expiation suprême. Purifié, le héros épouse la fille de l'homme à qui il avait volé de l'argent pour payer une dette de jeu.

Cette intrigue, certes, est romanesque. Quant à Chamillac, grâce au mystère qui plane sur lui, il nous fait l'effet d'un héros romantique. On dirait l'homme évangélique de George Sand, un Trenmoor en habit noir. Aussi, en mettant l'exposition au dernier acte au lieu d'au premier, notre auteur compromettrait-il non seulement son héros, mais encore l'idée

(1) Acte II, Scène 7.

qu'il avait voulu développer. Nous voyons en Chamillac l'homme énigmatique plutôt que le philanthrope. Or, dans cette pièce, Octave Feuillet s'était proposé d'étudier l'homme dans son rôle social, dans ses rapports avec son prochain. Et pour nous en rendre compte, nous n'avons qu'à examiner les personnages dont il a entouré son héros. Ici, notre auteur a été réaliste. Il a observé de près ses modèles et a campé à travers un dialogue souple et vigoureux, sinon des caractères, du moins des personnages vivants, des personnages qui ne sont excessifs ni dans le bien ni dans le mal.

Il nous conduit, par exemple, chez le député La Bartherie et sa femme. Ce mari et cette femme s'aiment-ils ou ne s'aiment-ils pas ? Sont-ils heureux ou sont-ils malheureux dans leur vie de ménage ? Nous ne le saurons jamais. Notre auteur ne s'intéresse pas cette fois aux problèmes moraux qui menacent la famille. Dans les La Bartherie, il a voulu nous montrer des pharisiens. Ce sont des gens qui comprennent la charité d'une tout autre manière que Chamillac. Ils s'intéressent à une œuvre pour l'assistance des pauvres honnêtes. Les membres du comité, que préside M. de La Bartherie, exigent de leurs assistés une conduite irréprochable. Ils vont quelquefois les surprendre à domicile. Ils les font de temps en temps comparaître devant eux pour leur donner de paternels avertissements. Si ces pauvres honnêtes se conduisent mal, ils sont radiés. Mais les membres de cette œuvre, si sévères pour les autres, le sont beaucoup moins pour eux-mêmes. M. de La Bartherie, par exemple, ce tartufe à la parole onctueuse, figure tous les mois dans un souper de joyeux convives des deux sexes, sous un faux nom et sous de piquants travestissements. Quant à sa femme, elle est méchante et vindicative. C'est un mélange de prude, de coquette et de chatte. Elle est jalouse de sa nièce Jeanne de Tryas, et elle en veut à Robert d'Illiers d'avoir cessé de lui faire la cour. Sa scène avec le jeune commandant est excellente :

CLOTILDE.

...Quand je vois d'un côté un personnage aussi susceptible, aussi ombrageux, aussi jaloux que vous l'êtes, sauf votre respect, un personnage aussi exigeant en matière de tenue et de convenances, et quand je vois de l'autre une jeune femme, pourvue sans doute de toutes les vertus, mais volontiers légère, étourdie,

indépendante irrégulière... je vous avoue que je ne puis envisager l'avenir de leur union sans un certain frémissement... de plaisir !

ROBERT.

On reconnaît là, madame, une personne qui fait profession et commerce de charité.

CLOTILDE.

Et quand il vous arrivera à vous-même de voir votre jeune femme se livrer avec vos amis — ou avec les miens... à ces vivacités familières qui sont une de ses grâces, ou bien affecter de faire vis-à-vis à un modèle d'atelier dans un casino, ou bien encore... de la voir se promener amicalement et pastoralement sous le même parapluie... en plein boulevard, avec une demoiselle des Variétés...

ROBERT.

Madame, quant à cela...

CLOTILDE.

Eh bien, donc, quand vous verrez tout cela, cher monsieur, je crois que vous aurez autant de bonheur et d'agrément en ce monde que pourrait vous en souhaiter une femme offensée si elle avait l'ombre de rancune ou de malice !

ROBERT.

Vous pourriez dire hardiment : — de méchanceté... madame.

CLOTILDE.

J'ai voulu vous en laisser le plaisir !

ROBERT.

Je vous en suis reconnaissant. (Acte II, Sc. 5.)

Quant à Jeanne de Tryas, elle est en effet étourdie et irrégulière, ainsi que le dit avec malice sa tante. C'est-à-dire que chez elle les convenances n'ont pas étouffé le naturel. Elle suit spontanément son premier mouvement, qui est toujours le bon au point de vue du sentiment, sans se soucier du qu'en dira-t-on. C'est à Sophie Leducx qu'elle a fait vis-à-vis pour le quadrille dans un casino, quand tous les autres couples l'avaient abandonnée au milieu du salon. Et plus récemment, elle a pris Mlle Vanda des Variétés sous son parapluie pour que celle-ci ne perdît pas un délicieux petit chapeau en allant du vestibule où elles s'étaient toutes les deux réfugiées dans

l'orage, jusqu'à la voiture qui l'attendait dans la rue. « Je suis un peu comme M. de Chamillac, moi, explique-t-elle, j'ai un faible pour... pour les personnes qui ne se conduisent pas très bien... il me semble toujours qu'il n'y a pas de leur faute... qu'elles ont subi quelques fatalités... car, enfin, il est si facile de marcher droit! » (1). Jeanne est donc indulgente pour les autres. C'est une enthousiaste, une idéaliste, mais nullement une rêveuse. Elle a l'indépendance de la jeune femme moderne.

Malgré sa passion pour le jeu, Maurice de La Bartherie ne ressemble guère à un Roland Montjoye ou aux fils de famille qu'on rencontre dans le théâtre d'Emile Augier. Ce jeune homme n'est pas blagueur; il est au contraire enthousiaste comme sa sœur. Il a des gestes spontanés, des paroles charmantes. Il approuve la conduite de Jeanne et trouve que toutes les charités sont bien placées. Pour faire contraste avec lui, notre auteur nous fait le portrait dans le personnage de Robert d'Illiers d'un jeune homme très correct et très froid qui veut tout « éteindre ». C'est une de ces personnes vaniteuses qui, à force de se surveiller pour ne pas manquer aux convenances, n'ont jamais le temps de penser à autrui.

Enfin, dans le personnage de Sophie Ledieux, notre auteur semble avoir voulu montrer que les sentiments délicats ne sont pas le privilège d'une caste. Si, par ses emportements d'enfant et ses jalousies naïves, Sophie trahit la fille sortie du peuple, par ses délicatesses exquises et ses élans généreux, elle ressemble à Jeanne de Tryas.

Ainsi, dans *Chamillac*, notre auteur a étudié des types et des problèmes nouveaux. L'esprit toujours ouvert, toujours curieux, malgré ses soixante-cinq ans, il semble s'acheminer vers une nouvelle manière.

*
**

C'est surtout à travers la vie de famille qu'Octave Feuillet nous fait voir, dans ses pièces comme dans ses romans, ce coin de la société que sa plume aristocratique s'est plu à peindre, ce monde des courses, des premières, des bals et des chas-

(1) Acte II, Scène 2.

ses à courre. Il aurait pu donner, en vérité, à la plupart de ses œuvres le titre qu'il a choisi pour un de ses romans : *Un mariage dans le monde*. Et ce qui frappe dans ses ménages mondains, c'est que, pour reprendre le mot de Lionel de Rias : « Il n'y en a pas un seul qui ne soit à l'état flagrant de mésintelligence et de désunion » (1). Or, M. Graindorge n'a-t-il pas dit : « Il y a dans tout ménage une plaie, comme un ver dans une pomme ? » (2). Cette plaie, Octave Feuillet l'a étudiée dans ses romans sous ses aspects infinis et variés. Il a observé les symptômes et les progrès du mal depuis la lune de miel jusqu'au dénouement presque toujours tragique. Pour étudier à fond le mariage de convenance, pour approfondir toutes les causes de la plaie, il faudrait donc suivre l'histoire des ménages dont notre auteur a fait le portrait dans *l'Histoire de Sibylle*, *M. de Camors*, *Un Mariage dans le monde*, *Le Journal d'une femme*, *l'Histoire d'une Parisienne* et *la Morte*. Mais ce serait dépasser le but de notre étude. D'ailleurs, les ménages de Cambre, de Chelles, de Savigny, de Solis, Chevrial, de Targy et, pour remonter plus loin, les ménages de Vardes et de la Roseraie nous en diront déjà beaucoup.

Voici d'abord les maris. Il y en a de sérieux et il y en a de légers, mais ils se ressemblent tous par leur égoïsme. Ils sont ordinairement venus au mariage comme à un pis-aller ou à un havre de repos. Ainsi que le constatait cet homme grave, M. de Solis, ils ne veulent être dérangés dans aucune de leurs habitudes. Ils ne veulent pas sacrifier un seul de leurs goûts ou de leurs plaisirs. Les viveurs comme Maurice de Cambre et Gontran de Vardes continuent après le mariage de mener leur vie de garçon : chasse, cercle, coulisses, petits théâtres, joyeux soupers. Tel mari viveur, M. de Chelles, par exemple, veut bien emmener sa femme avec lui dans tous les endroits qu'il fréquente. Les autres la laissent à la maison. Mais tous ils lui font recevoir leurs maîtresses. Le mari sérieux n'est pas moins égoïste que le libertin. Las des fêtes, des spectacles, des courses, il finit par ne plus accompagner

(1) *Un mariage dans le monde*, p. 81.

(2) Taine, *Notes sur Paris. Vie et opinions de M. Frédéric Thomas Graindorge*.

sa femme dans le monde. Il veut s'enfermer dans son étude ou passer son temps dans son bureau comme M. de Solis et M. de la Roseraie. Ces hommes, l'intellectuel comme le viveur, sont d'habitude sceptiques. Ils ont souvent un ton railleur. Ils sont peu expansifs. Ils usent vis-à-vis de leur femme d'une galanterie froide et banale. « Un mari, dit Maurice de Cambre, qui parle d'amour à sa femme, c'est comme s'il lui lisait de mauvais livres » (1). Ces hommes que demandent-ils, enfin, au mariage? « Bienséance, confortable de la vie, respectabilité, descendance légitime, bonne cuisine bourgeoise, cela suffit » (2). En échange, ils donnent des châles, des bijoux, des toilettes, des chevaux. Mais ils en font autant, ou plus, pour leurs maîtresses. Enfin, tous ces maris ont une idée très nette des devoirs que le mariage impose à la femme, mais ils n'ont qu'une idée très vague de ceux qu'il leur impose à eux-mêmes. « Le mariage, dit M^{me} de Lorris à Lionel de Bias, n'est pas un monologue : c'est une pièce à deux personnages. Or, vous n'aviez étudié qu'un rôle, et ce n'était pas le vôtre » (3).

Et les femmes, ont-elles étudié le leur? Elles semblent être, certainement, d'excellentes maîtresses de maison. Elles donnent des bals éblouissants et s'occupent elles-mêmes des moindres détails : décor, orchestre, buffet. Elles ont toutes un goût exquis. Chez Camille de Vardes, Blanche de Chelles, Marcelle de Targy les soirées sont féeriques. Dans ces hôtels parisiens et ces châteaux, tout marche avec une précision d'horloge. Les domestiques, admirablement dressés au service, passent le thé, les glaces, apportent les manteaux sans qu'on s'aperçoive de leur présence. Ces femmes du monde ont l'air aussi d'aimer tendrement leurs enfants. Elles versent des larmes quand ils les quittent pour aller au couvent ou au collège. Si elles n'en ont pas, elles voudraient en avoir. « J'aimerai ton fils, dit Blanche de Chelles à Berthe de Savigny, puisque je n'ai pas le bonheur d'en avoir » (4). Ces femmes ont donc les vertus domestiques chères aux maris.

Mais elles ont eu, généralement, une éducation très super-

(1) *Julie*, Acte I, Scène 4.

(2) *La Morte*, p. 12.

(3) *Un Mariage dans le monde*, p. 267.

(4) *Le Sphinx*, Acte I, Scène 10.

ficielle qui ne leur a appris que leurs devoirs mondains. Elevées « dans le monde et pour le monde » (1), comme Julie de Cambre, elles aiment « violemment le luxe, les fêtes, les spectacles, les chevaux, les diamants » (2). Une éducation « ridiculement frivole apprend aux filles du monde à estimer l'accessoire plus haut que le principal » (3). Ainsi, Marcelle de Targy aigrie parce qu'elle est obligée de porter des chapeaux de l'an dernier, abandonne cet homme rare entre tous, un mari tendre, loyal, dévoué. Toutes elles ont voulu faire un beau mariage. « Il a un beau nom, ma mère, dit Hélène de Vardes à propos du marquis de Seillanes, une grande fortune... puis il est bien de sa personne... très distingué... à cheval surtout » (4). M. Graindorge a l'air de connaître lui aussi cette jeune personne positive: « La jeune fille entre dans le mariage comme on monte en voiture pour une jolie partie de plaisir. Son sentiment n'est que la satisfaction de s'établir selon toutes les convenances avec tous les agréments, c'est-à-dire un mari bien mis, de bonne famille, empressé, agréable à cheval, quatre mois à Paris, huit mois dans un petit château, beaucoup de bals et de toilettes, une corbeille de vingt mille francs » (5). C'est là aussi d'ailleurs l'idéal de la mère. Eblouie par le nom et la fortune du jeune homme qui sollicite l'honneur d'être son gendre, celle-ci, tout en ayant l'air de faire une enquête sérieuse sur lui n'a guère en réalité « d'autre préoccupation que de fermer ses yeux et ses oreilles pour ne pas être dérangée dans son rêve » (6). L'éducation intellectuelle de ces petites créatures de luxe, on le devine, a été presque complètement négligée. On les a tenues « sans idées ni lectures solides » (7). La jeune fille qui épouse un homme sérieux n'est guère prête à comprendre son mari s'il veut lui livrer « toutes les choses de son cœur et de son intelligence, les secrets de sa pensée, son courage, ses défaillances » (8). Jeanne de Solis, l'héroïne de *l'Acrobate*, serait capable, comme l'héroïne d'*Un Mariage dans le*

(1) Taine, *op. cit.*, p. 37.

(2) *Julie*, Acte I, Scène 4.

(3) *Un Roman parisien*, Acte III, Scène 2.

(4) *La Tentation*, Acte I, Scène 15.

(5) Taine, *op. cit.*, p. 232.

(6) *Histoire d'une Parisienne*, p. 10.

(7) Taine, *op. cit.*, p. 375.

(8) *L'Acrobate*, Scène 11.

monde, de raconter à ses amies que son mari est en train d'écrire une histoire de la diplomatie française au ^{viii}^e siècle. Cependant, ces jeunes personnes frivoles, tout en rêvant chevaux, diamants et fêtes, ont eu dans le cœur un idéal de bonheur moins positif; elles ont cru que ce beau mariage serait aussi un mariage d'amour.

Nous sentons à présent les causes profondes de cette plaie dans les ménages mondains. Nous voyons l'abîme qui sépare les deux sexes. La femme est animée, selon notre auteur, d'une grande bonne volonté morale, mais il lui faudrait un complément d'éducation intellectuelle et sociale. Le mari avec sa libre façon d'entendre le mariage n'est nullement prêt à se consacrer à cette tâche. De plus, il a le cœur flétri et ne peut donner à la femme l'amour qu'elle a rêvé. Celle-ci ne parvient même pas à se faire respecter, car, si elle est d'habitude moralement supérieure à son mari, intellectuellement, elle lui est inférieure. M. Graindorge note comme un signe du temps le mépris des femmes (1). Et selon notre auteur, tel mari raconte son passé galant à sa femme, tel autre lui présente ses maîtresses, tel autre encore lui fait mener sa vie de garçon. Le mari mine ainsi l'édifice moral élevé par la mère. Il tue aussi par son scepticisme le sentiment religieux chez la femme. Et avec les années, l'abîme se creuse entre eux de plus en plus profond. L'homme poursuit ses plaisirs à sa manière, la femme essaie de s'étourdir dans les fêtes bruyantes. Mais elle caresse toujours son rêve d'amour. Elle devient de plus en plus inquiète, agitée. C'est alors la *tentation*, la *crise* ou la chute sans passion. Jeanne de Solis et Camille de Vardes sont des agitées, chez Julie de Cambre commence la névrose, Blanche de Chelles est détraquée. Dans ce monde, les Berthe de Savigny et les baronne Chevrial ne sont guère moins rares que les Henri de Targy.

Enfin, à travers sa critique du mariage dans le monde, notre auteur nous fait deviner une société qui se désagrège, une société qui a perdu ses croyances, une société où la femme n'est pas respectée, une société agitée, affairée dans son oisiveté, une société à la fois raffinée et brutale, idéaliste par les bienséances qu'elle observe, réaliste dans sa conduite. Ces

(1) Taine, *op. cit.*, p. 366.

traits, la plume élégante et nerveuse de Feuillet les ont fixés mieux qu'une autre. Si ses acteurs nous paraissent souvent faux, l'impression qui se dégage du tableau d'ensemble est d'une vérité brutale. Voilà surtout le réalisme d'Octave Feuillet.

CHAPITRE VI

Histoire et succès des pièces sur les scènes parisiennes. Accueil du public et de la presse.

Les proverbes d'Octave Feuillet, comme ceux d'Alfred de Musset, n'avaient pas tardé à passer de la *Revue* à la scène, et, comme pour *le Caprice* autrefois, c'est le public du théâtre français de Saint-Pétersbourg qui avait eu la primeur du *Pour et contre* (1), de *l'Ermitage* (2) et de *la Clef d'or* (3). Cependant, les proverbes de notre auteur attiraient aussi l'attention des directeurs de théâtres parisiens et allaient presque tous être joués dans la capitale pendant la première décade du Second Empire (4). Ainsi, dès l'automne de 1851, Gustave Lemoine essaie de transformer *la Clef d'or* en comédie-vaudeville pour son frère Montigny, directeur du Gymnase (5), et un an plus tard, ce sont les manuscrits du *Pour et contre* et de *la Crise* qui trouvent le chemin de ce théâtre (6).

(1) Dans une lettre à Montigny, datée du 2 avril 1853 (*Gaz. Anecdorique*, 31 mars 1884), Octave Feuillet explique que M^{me} Plessy, qui a eu du succès dans ce proverbe en Russie, voudrait le jouer pour la représentation de retraite de Samson.

(2) Lettre d'Eugène Feuillet, 1857. Il s'agit de jouer ce proverbe aux Français : « Il paraît que cela a été joué en Russie avec grand succès.

(3) Arrangée par Arnault, A. Villemot en parle dans *le Figaro* du 12 décembre 1858 : « On a joué, dit-il, il y a environ un an, à Saint-Pétersbourg, ce roman mêlé de dialogues... Si vous êtes curieux de voir comment vous êtes arrangé à Saint-Pétersbourg, prenez la peine de me faire réclamer le manuscrit de M. Arnault. » On le trouve donc parmi les manuscrits de Saint-Lô. Sur la chemise de cette copie dramatique on a écrit : « A Saint-Pétersbourg la pièce a obtenu un très grand succès. Elle était parfaitement jouée. »

(4) Des deux recueils : *Scènes et Proverbes*, *Scènes et Comédies*, seuls *Alix*, *le Fruit défendu*, *l'Ermitage* et *l'Urne* n'auront pas de représentations parisiennes. *La Partie de dames* ne sera jouée qu'en 1883 au Gymnase, où elle aura seulement 9 représentations. (Noël et Stoulling, *Annales du Théâtre*, 1883 et 1884). Sarcey dira : « C'est crevant ». (*Temps*, 4 juin 1883). *La Clef d'or* transformée en opérette, lyriques de L. Gallet, musique d'E. Gautier, sera jouée huit fois au Théâtre National Lyrique en 1877 (Noël et Stoulling, op. cit., 1877).

(5) Lettre d'Edouard Lemoine à Feuillet, 17 décembre 1852.

(6) *Ibid.*

*
**

Le Pour et le contre (1), joué le 24 octobre 1853, est accueilli très sympathiquement par le public, mais grâce surtout au concours de Rose Chéri, qui est jugée ravissante dans le rôle de la marquise. Dupuis, qui joue le marquis, reçoit aussi sa part des éloges. Mais la critique est moins aimable pour la pièce. Darthenay dit que c'est « *le Caprice* dans un brouillard » (2). D'Avrigny et de Fiennes trouvent que le proverbe valait mieux à la lecture et qu'on eût mieux fait de le laisser dans les bibliothèques. Cependant, Borel d'Hauterive, Janin et Saint-Victor en disent du bien. Celui-ci surtout devient lyrique: « Que cela est fin, précieux, attendri... Et ce style, un tissu de soie et de lumière!... Le succès a été comme un charme: on se grisait de ce pur langage, on s'extasiait à ces douces pensées » (3). Enfin, Arsène Houssaye, directeur de la Comédie-Française, appelle l'auteur « Marivaux II » et lui fait dire que la porte de son théâtre lui est ouverte à deux battants (4).

La Crise (5) est jouée au mois de mars suivant par les mêmes interprètes et Lafontaine. Si l'on en croit Eugène Feuillet, c'est presque un triomphe, et Rose Chéri est l'égale de Mars et de Dorval (6). La presse félicite aussi cette charmante artiste, ainsi que ses deux camarades, mais dit, quant au succès, qu'il a été « sympathique » ou « sincère ». Et après une vingtaine de représentations, *la Revue et Gazette des Théâtres* (7) constate que: « *La Crise*, dont Dupuis et M^{me} Rose Chéri eussent assuré le succès si ce succès eût été assurable, prolonge péniblement sa durée... » Pour ce qui regarde les mérites de la pièce, les critiques, tels Saint-Victor, Gautier, de

(1) Journaux consultés: *Entr'acte* (Darthenay), 25 et 30 octobre; *Revue et Gazette des Théâtres* (Borel d'Hauterive), 27 oct.; *Moniteur dramatique* (Schaeffer), 27 oct. et 3 nov.; *Débats* (Janin), *Pays* (Saint-Victor), *Assemblée Nat.* (D'Avrigny), *Siècle* (de Fiennes), *Constitutionnel* (Lireux), 31 oct. 1853.

(2) *Loc. cit.*

(3) *Loc. cit.*

(4) Lettre citée par Bordeaux, op. cit., p. 77.

(5) Journaux consultés: *Entr'acte*, 8 mars; *Revue et Gazette des Théâtres*, 9 et 30 mars; *Pays* (Saint-Victor); *Siècle* (de Fiennes), *Débats* (Janin), 13 mars; *Presse* (Gautier), *Moniteur Universel* (Thierry), 14 mars 1854.

(6) Lettre à O. Feuillet, 9 mars 1854, citée par Bordeaux, op. cit., p. 101, et lettre du 8 mars, p. 94.

(7) 30 mars 1854.

Fiennes et Thierry, sont d'avis que *la Crise* n'est pas suffisamment dramatique pour affronter la rampe, et que la pratique du théâtre a exigé des sacrifices qui suppriment le plus fin de l'analyse (1).

Aussi *la Crise* est-elle retirée définitivement de l'affiche après une trentaine de représentations (2). Mais *le Pour et contre* ne quitte le répertoire du Gymnase que pour faire place à son pendant, *le Cheveu blanc*, en 1860. Cet acte est accueilli sans enthousiasme (3), bien que ce soient toujours Rose Chéri et Dupuis qui s'y donnent la réplique. Les deux proverbes mondains auront ensuite une carrière très honorable au Théâtre-Français. *Le Cheveu blanc*, joué de 1864 à 1874, aura 96 représentations, et *le Pour et contre* atteindra de 1869 à 1914 le chiffre de 188 représentations.

Cependant, Octave Feuillet ne s'était pas fait d'illusions sur le succès de ses deux premières tentatives au Gymnase. Il écrivait donc le 17 juin 1854 à Montigny :

Après les deux épreuves du *Pour et contre* et de *la Crise*, il y a une vérité qui a dû passer dans mon esprit à l'état d'axiome, c'est que les petites comédies ou proverbes publiés par moi jusqu'à ce jour n'ont pas les qualités dramatiques nécessaires pour flatter le goût du public du Gymnase, pour entrer dans ses habitudes, et pour agir sur les recettes du théâtre. *La Crise*, poussée à grande peine jusqu'à sa trentième représentation, chiffre infime au Gymnase, et cela sans trace de recette, a été pour moi une épreuve d'autant plus concluante, d'autant plus irrévocable, que je ne pouvais espérer pour aucun de mes proverbes une interprétation plus brillante ni plus charmante que celle dont Madame Montigny avait doté *la Crise*. S'il y a une chose invraisemblable au monde c'est que *le Village* (4), pur proverbe et privé nécessairement du concours de Madame Montigny, réussisse là

(1) *La Crise* avait subi de nombreuses retouches avant de passer à la scène : coupures dans le dialogue, remaniement de la scène qui se passait en calèche et du journal de Juliette. La censure s'en était mêlée aussi et avait demandé que la *crise* fût moins généralisée. (Lettre d'E. Feuillet à O. Feuillet, 3 mars 1854, citée par Bordeaux, *op. cit.*, p. 90).

(2) Voir *infra*.

(3) Journaux consultés : *Figaro*, 22 mars ; *Pays*, 26 mars ; *Siècle*, 27 mars 1860. Le proverbe eut cependant une quarantaine de représentations (*Entr'acte*, 1860).

(4) En mars 1854, E. Feuillet avait porté le manuscrit du *Village* à Montigny en lui demandant l'hospitalité provisoire du Gymnase pour ce proverbe, afin qu'Octave pût, sans paraître ingrat, le refuser à son « vieil ami » Bocage. (Lettre d'Eugène Feuillet à Octave, 15 mars 1854).

où *la Crise* a échoué, malgré toute la séduction de cette grande artiste. Renouveler une tentative semblable sur la même scène, devant le même public, avec des pièces encore plus dénuées d'action que les précédentes et dans des conditions d'interprétation moins avantageuses, ce serait donc vouloir faire passer tour à tour par l'humiliation d'un insuccès théâtral, toutes les études qui composent tout mon passé littéraire, et dont quelques-unes ont réussi sous une autre forme » (1).

Et il ajoute :

Je me suis dit que si un public au monde pouvait être disposé à faire bon marché des qualités qui manquent à mes dialogues, en faveur de celles qu'ils peuvent avoir, c'était le public des Français. Chaque théâtre a ses mœurs, ses habitudes, ses conditions auxquelles le public s'attend et se dévoue en y entrant.

Voilà donc *le Village* qui passe du Gymnase à la Comédie-Française.

Mais depuis *la Crise*, Eugène Feuillet pousse son frère à écrire directement pour la scène : « Il faut absolument, lui dit-il le 15 mars 1854, que tu fasses une pièce en deux actes seulement, si tu veux, vivante et originale, après laquelle tout le monde attend » (2). Octave fait *Péril en la demeure*, qui est aussitôt reçu par le Théâtre-Français et qui passe avant *le Village*.

La première représentation a lieu le 19 avril 1855. Trois jours plus tard, Eugène Feuillet écrit à l'auteur :

Une autre fois quand je te dirai : *coupe ici* il faudra que tu coupes ici — parce que, je te le répète, j'ai le flair de ce qui fait marcher et de ce qui peut arrêter la pièce, et que dès les premiè-

(1) Burs, mars 1916 (Bonnefon). Dans le même numéro de la Burs, Bonnefon publie une lettre censée être d'Octave Feuillet à Montigny, qui est datée du 8 février 1854 et où on lit le passage suivant : « J'ai appris par mon frère la retraite de *l'Institutrice*. Cette pièce devait mal finir après les soucis qu'elle m'avait causés. Aussi ai-je été moins surpris qu'affligé de son sort. » Or, dans une lettre à son frère, datée du 13 janvier 1854, Eugène Feuillet dit : « On a annoncé dans les journaux que Berton doit débiter dans *l'Institutrice* de Bayard et Scribe, ce qui remettrait *la Crise*. » Et le 28 janvier, il écrit de nouveau à son frère et cite Montigny, qui lui aurait dit : « Je viens de rendre à Scribe *l'Institutrice* avec deux autres que j'avais de lui. Scribe s'est épouistifié quand il a su que Berton n'allait pas débiter dans sa pièce. » La pièce serait donc de Scribe et non de Feuillet.

(2) Lettre citée par Bordeaux, *op. cit.*, p. 108.

res répétitions j'avais senti parfaitement l'utilité des coupures nécessitées depuis, tant par notre répétition générale que par notre première représentation... Tu en as trop mis, mon cher ami, dans cette ravissante pièce; il y avait presque de quoi en faire deux, ma parole! Tu es trop riche, toi... Tu seras certainement effrayé de la façon dont tu trouveras ton manuscrit labouré. Mais qu'importe puisque tu as un succès splendide... » (1).

Et le 24 avril, Octave Feuillet écrit à M. Baude :

Péril en la demeure n'a point passé, je le sais, sans contestation. Toutefois, les représentations suivantes, moyennant de nouvelles coupures, ont été franches, et la pièce paraît être à flot. J'espère que le talent de Madame Allan la fera vivre un temps raisonnable » (2).

Le succès grandit en effet, et le 3 mai, Eugène Feuillet peut dire à son père: « Il n'y a pas à en démordre; *Péril en la demeure* est un très beau succès, le plus beau assurément qu'Octave ait encore eu... C'est la grosse caisse qui retentit à la porte du Théâtre-Français » (3).

Il faut dire que la distribution était fort brillante. Aux côtés de M^{me} Allan, qui, dans le rôle de la baronne de Vitré dépassait, selon Janin, « de cent mille piques toutes les comédiennes de Paris » (4), on voyait Régnier, Delaunay, Provost et Mlle Fix. La presse laisse entendre que l'interprétation est pour beaucoup dans le succès. Listener le dit même assez brutalement: « Cette comédie a réussi malgré des longueurs, le vague et la défaillance de l'intrigue, la faiblesse de l'intérêt... Ce qui a surtout aidé au succès de l'ouvrage, ce qui suffirait à ce succès, c'est le merveilleux ensemble avec lequel la comédie est interprétée » (5).

La critique fait d'ailleurs généralement beaucoup de réserves: Saint-Victor et Prémарay disent que les qualités du dialogue parviennent à dissimuler les faiblesses de l'exécution; Théophile Gautier est charmé du style *coquet*, mais,

(1) Lettre inédite, 22 avril 1855.

(2) Lettre publiée par Bonnefon, Buns, avril 1916.

(3) Lettre inédite.

(4) *Débats*, 23 avril 1855. Autres journaux consultés: *Rev. et Gaz. des Théâtres* (Listener), 22 avril; *Moniteur* (Gautier), *Patrie* (Prémарay), *Pays* (Saint-Victor), 23 avril; *Figaro* (Jouvin), 29 avril; *R.D.M.* (Planche), 15 mai 1855.

(5) *Loc. cit.*

d'abord avec Planche, il conseille à l'auteur de changer sa manière s'il veut être entendu de la foule; quant à Janin, il est sans pitié: « Chaque héros a sa grimace, et pas un n'a de physionomie; ils ressemblent vraiment les uns et les autres à tout le monde, et l'action ne ressemble à rien » (1). Enfin, ce qui se dégage de la critique, c'est que l'auteur n'a pas réussi à s'affranchir de la manière du proverbe : à défaut de technique dramatique, il a débuté, ainsi que le disait Rachel, « par une victoire gagnée à la pointe de l'esprit » (2).

Péril en la demeure sera repris (3) en 1860 et 1866 avec Nathalie dans le premier rôle et en 1874 avec M^{me} Plessy. Sarcy dira à propos de cette dernière reprise: « *Péril en la demeure* a fait l'effet d'une vieille boîte à poudre à la maréchale, dont le léger parfum s'est éventé et quelque peu ranci » (4). Jouée 42 fois à l'époque de la création, cette pièce atteindra le chiffre de 87 représentations avant de quitter le répertoire.

Mais avec *le Village* (5), le Théâtre-Français tient un grand et durable succès. « Un succès sans pareil, un succès d'enthousiasme et de délire vient d'accueillir *le Village* », écrit Méry (6) après la première représentation, qui a lieu le 2 juin 1856. Et Planche constate que le proverbe n'a rien perdu en passant du livre à la scène: « M. Octave Feuillet... n'avait jamais rencontré un auditoire aussi sympathique. Les moindres nuances de sa pensée ont été saisies par les spectateurs rassemblés comme elles l'avaient été par le lecteur solitaire » (7).

La critique est généralement bienveillante. Pourtant on ne goûte pas toujours la thèse : « L'hirondelle a autant de vertu que le cloporte... » (8), dit Théophile Gautier. Et Saint-Victor: « Ce qui rampe est plus dangereux que ce qui s'envole » (9). On trouve aussi que les personnages, surtout Rouvière et M^{me} Dupuis, se démentent. C'est l'avis de Méry, de

(1) *Loc. cit.*

(2) A. Houssaye, *Les Confessions*, t. III, p. 285.

(3) *Entr'acte*, 8 juin 1860, 30 juin 1866, 14 janvier 1874.

(4) *Temps*, 19 janvier 1874.

(5) Journaux et revues consultés: *Entr'acte*, 3 juin; *Rev. et Gaz. des Théâtres*, 5 juin; *Presse* (Saint-Victor), 8 juin; *Pays* (Méry), *Patrie* (Prémaray), *Siècle* (Biéville), *Moniteur* (Gautier), 9 juin; *Figaro* (Villemot), 12 juin; *R.D.M.* (Planche), 15 juin.

(6) *Loc. cit.*

(8) *Loc. cit.*

(7) *Loc. cit.*

(9) *Loc. cit.*

Saint-Victor, de Prémaray. Ce dernier critique, d'ailleurs, est sévère pour ce petit acte, qu'il juge « brillant mais faux » (1). De Biéville résume l'impression générale lorsqu'il dit que *le Village* est un « petit tableau peu accidenté et d'une teinte assez grise, mais qui a bien de la douceur et du charme » (2).

Quant aux interprètes: Nathalie, Samson et Régnier, ils reçoivent des éloges chaleureux de tous les côtés. Eugène Feuillet dit de Nathalie qu'elle a satisfait « ceux mêmes qui la détestaient » (3).

Le Village atteindra le chiffre de 326 représentations avant de quitter le répertoire de la Comédie-Française en 1902. Joué 29 fois en 1856, 33 fois en 1874 et 49 fois en 1881, ce proverbe produit toujours en 1897 un « effet énorme » et le public est « absolument ravi de la pièce et de ses interprètes » (4).

*
**

Pendant les grands succès du *Village* en juin 1856, le nouveau directeur du Vaudeville, M. de Beaufort, vient trouver Eugène Feuillet pour le prier de pousser son frère à arranger *Dalila* pour la scène. Grand admirateur d'Octave Feuillet, il promet en attendant de mettre immédiatement en répétition le proverbe *la Fée*, reçu au Vaudeville sous la direction de Bocage (5).

La Fée est donc jouée le 26 août 1856. Ce n'est qu'un prélude aux grands succès que va remporter notre auteur au Vaudeville pendant les quatre années suivantes. Pourtant le petit acte semble avoir été bien accueilli par le public: Prémaray annonce même un « gros succès, un succès d'argent, ni plus ni moins que *le Caprice* jadis » (6). *La Fée* lui plaît beaucoup et Gautier est également élogieux. Mais de Biéville n'y voit que des qualités dormitives, Janin est agacé par les *coups d'épingle* de l'esprit, et Fiorentino attribue le succès

(1) *Loc. cit.*

(2) *Loc. cit.*

(3) Lettre à Octave Feuillet, 3 juin 1856.

(4) Noël et Stoulling, *op. cit.*, 1897, p. 79.

(5) Lettre d'E. Feuillet à son père, 1^{er} juillet 1856; lettre d'E. Feuillet à O. Feuillet, 6 novembre 1854.

(6) *Patrie*, 1^{er} sept. 1856. Autres journaux consultés: *Entr'acte*, 27 août; *Rev. et Gaz. des Théâtres*, 28 et 31 août; *Constitutionnel* (Fiorentino), *Débats* (Janin), *Moniteur Univ.* (Gautier), *Siècle* (de Biéville), 1^{er} sept. 1856.

au talent des artistes et à la complaisance du public. *La Fée* eut une cinquantaine de représentations (1).

Cependant, comme Octave Feuillet ne se rendait pas aux prières de M. de Beaufort au sujet de *Dalila*, celui-ci fit le voyage de Saint-Lô avec son nouveau pensionnaire, Lafontaine, qu'il voulait voir débiter dans le rôle de Roswein. L'enthousiasme du jeune premier, qui savait déjà beaucoup de ses tirades par cœur, l'emporta sur les hésitations de l'auteur : il se mit aussitôt à l'œuvre et se laissa ensuite emmener à Paris pour y achever les remaniements et diriger les répétitions (2).

La première représentation de *Dalila* eut lieu le 29 mai 1857. « Tout ce que la société parisienne avait de plus brillant, dit M^{me} O. Feuillet, s'épanouissait sous le feu des lustres, battait des mains, appelait l'auteur. La salle s'ébranlait sous les cris, sous les bravos » (3). La presse (4) constate en effet un accueil enthousiaste. « Je vous annonce, dit Fiorentino, un très grand succès de pièce et d'acteurs, succès de larmes, succès littéraire, succès qui honore un théâtre... » (5). « *Dalila*, dit Jouvin, a réussi avec éclat, et de toutes les tentatives faites par M. Octave Feuillet pour acclimater à la scène des productions écrites en vue d'un autre cadre, c'est assurément la plus décisive » (6). Quant à Albéric Second, il est transporté d'enthousiasme : « Quelle soirée pour l'auteur ! Quel triomphe ! quelles émotions vivaces ! quelles joies ineffables ! » (7). Le 27 juin, Eugène Feuillet écrit à son père que la réputation d'Octave s'est considérablement accrue de ce triomphe et qu'il y gagnera beaucoup de popularité. L'auteur obtenait en effet avec cette pièce son premier succès populaire : connu jusque-là surtout dans les coterie littéraires et mondaines,

(1) *Entr'acte*, août, sept. oct., nov., déc. 1856. En 1880, pour fournir un livret à un jeune compositeur de Saint-Lô, M. Hémyer, Feuillet fit transformer *la Fée* en opéra-comique par Louis Gallet, et elle eut sous cette forme 7 représentations à l'Opéra-Comique. (Noël et Stoulling, *op. cit.*, 1880).

(2) M^{me} O. Feuillet, *Quelques années de ma vie*, p. 176 et s.

(3) *Ibid.*, p. 179.

(4) Journaux consultés : *Entr'acte* (Second), 30 mai ; *Figaro* (Jouvin), *Patrie* (Prémaray), *Presse* (Saint-Victor), *Siècle* (de Biéville), 1^{er} juin ; *Constitutionnel* (Fiorentino), *Moniteur* (Gantier), *Rabelais* (Luther), 3 juin ; *Débats* (Janin), 9 juin 1857.

(5) *Loc. cit.*

(6) *Loc. cit.*

(7) *Loc. cit.*

il allait être désormais, comme le dira Montégut, « acclamé par la grande voix de la foule » (1). Ce succès fut consacré par une parodie, *Dalila et Sampson* (2), créée aux Variétés le 11 août 1857. *Dalila* tint l'affiche jusqu'au 16 octobre et ne fut retirée définitivement qu'après la cent quarantième représentation (3).

Les artistes avaient eu leur part dans ce succès : on jugea généralement que la pièce était jouée avec un merveilleux ensemble. Eugène Feuillet est transporté d'enthousiasme pour le jeu de Fargueil (4), et Albéric Second dit qu'elle a fait de la princesse Leonora un type inoubliable. Mais Luther du *Rabelais* accorde les honneurs de la soirée à Lafontaine, et Fiorentino trouve qu'au troisième acte, le débutant a été « aussi beau, aussi vrai, aussi énergique et aussi entraînant que Frédéric Lemaître » (5).

La critique est partagée entre la louange et le blâme. Pour Pontmartin, *Dalila* est « tout ensemble le plus émouvant des poèmes et la plus irréfutable des leçons » (6). Pour Montégut, ce qui fait l'intérêt principal de la pièce, c'est le personnage de Leonora, qu'il considère comme « un type accompli de perfidie ferme et réfléchie » (7). Fiorentino partage l'admiration de Montégut pour Leonora, qu'il appelle « une des plus magnifiques créations du théâtre moderne » (8). Jouvin, tout en jugeant que *Dalila* « pèche contre la syntaxe dramatique et même contre la vérité des caractères » (9), dit que tout cela est racheté par des beautés véritables, telles que le ton général de l'œuvre et les qualités du style. Janin trouve que c'est du mélodrame mais reconnaît l'habileté du conteur qui a fait un « récit net, éloquent, rapide » (10). De Biéville dit que c'est une œuvre à la fois « remarquable » et « incohérente », dont le sujet est « moral » et « vrai », mais dont le dénouement est « forcé » et « mélodramatique » (11). Quant

(1) *Dramaturges et Romanciers*, p. 92.

(2) E. Grangé et A. Lapointe.

(3) *Entr'acte*, 13 février 1858.

(4) Lettre à O. Feuillet, juin 1857, citée par Bordeaux, *op. cit.*, p. 180.

(5) *Loc. cit.*

(6) *Nouvelles Causeries littéraires*, p. 290.

(7) *Op. cit.*, p. 94.

(8) *Loc. cit.*

(9) *Loc. cit.*

(10) *Loc. cit.*

(11) *Loc. cit.*

à Monselet (1) il trouve tout faux dans la pièce : le titre, la thèse, les personnages.

Dalila eut deux reprises au Vaudeville : la première du 1^{er} au 10 octobre 1860, la seconde du 5 août au 4 septembre 1862 (2). En 1870, elle fut montée par la Comédie-Française, où elle eut une trentaine de représentations avec Favart dans le rôle de Leonora et Febvre dans celui de Roswein (3). On trouva généralement que l'interprétation du Théâtre-Français ne valait pas celle du Vaudeville (4). En 1873, nouvelle reprise à la Comédie-Française pour dix représentations avec Sarah Bernhardt dans le rôle de la princesse Falconieri (5). En 1899, lorsque la grande artiste eut acquis plus d'autorité, elle eut la fantaisie de reprendre à son théâtre ce rôle, qui l'intéressait « par sa figure de cruauté diabolique » (6). La pièce n'eut que douze représentations.

La critique n'accueillit pas ces dernières reprises avec grand enthousiasme. Déjà en 1870, Wolff (7) et de Biéville (8) trouvaient que *Dalila* ne manquait pas à la gloire de la Comédie-Française. En 1873, Vitu (9) estimait qu'elle avait fait son temps; Saint-Victor (10), cependant, la considérait toujours comme la meilleure œuvre de Feuillet. En 1899, René Benoist (11) déclare que c'est une des œuvres « les plus mortes » d'Octave Feuillet, et Faguet (12) fait un article fort désobligeant où il dit : « C'est un mélodrame un peu bien élémentaire, pour ne pas dire enfantin, et qui rappelle les histoires édifiantes par vignettes vertueuses de l'imagerie d'Epinal ». Mais Sarcey (13) s'étonne du mépris avec lequel quelques-uns de ses jeunes confrères ont parlé de la pièce et de son auteur, et bien qu'il reconnaisse qu'elle a vieilli par endroits, il est persuadé qu'elle aurait quand même plu

(1) *Les Premières Représentations célèbres*, p. 6 et s.

(2) Voir l'*Entr'acte* à ces dates.

(3) D'Heylli, *Journal intime de la Comédie-Française*, p. 537.

(4) *Ibid.*, p. 536; *Figaro*, 31 mars 1870; *Presse*, 4 avril 1870.

(5) *Entr'acte*, 28 mars 1873.

(6) *Figaro*, 7 mars 1899.

(7) *Figaro*, 31 mars 1870.

(8) *Siècle*, 4 avril 1870.

(9) *Figaro*, 28 mars 1873.

(10) *Moniteur*, 31 mars 1873.

(12) *Moniteur*, 13 mars 1899.

(11) *Débats*, 13 mars 1899.

(13) *Temps*, 13 mars 1899.

à ces « jeunes » si elle avait été jouée comme on la jouait au temps de Lafontaine, « l'Antony du piano et de l'orgue ».

En septembre 1858, la saison du Vaudeville ouvrit sur un échec, ce qui força M. de Beaufort, qui se trouvait sans pièces nouvelles, à s'adresser pour qu'il le tirât d'embarras, à son auteur favori. *Le Roman d'un jeune Homme pauvre* venait de paraître à la *Revue des Deux-Mondes*; il pria donc l'auteur de lui mettre son roman en drame. « M. Feuillet, dit Fiorentino..., a pris son courage à deux mains, sa plume et ses ciseaux, et, en moins de huit jours, il a fait sa pièce » (1). Le 10 octobre on savait déjà que Lafontaine créerait le rôle de Maxime et que celui de Marguerite servirait de début à Jane Essler (2). Le 14 novembre, bien que la date de la première représentation ne fût pas encore fixée, tout le monde parlait de cet *événement* en cinq actes; la salle était louée pour les dix premières soirées; et un capitaliste avait offert à de Beaufort pour les cent premières, deux cent cinquante mille francs, — dont cent mille comptant (3).

Ces pronostics de succès se réalisèrent: la première représentation, qui eut lieu le 22 novembre, fut pour l'auteur et les interprètes un triomphe que la presse (4) est unanime à constater. Deux jours plus tard, la troupe du Vaudeville jouait *le Roman d'un jeune Homme pauvre* devant la cour à Compiègne, et Feuillet, qui assistait à cette soirée dans la loge impériale, était de nouveau couvert d'applaudissements (5). Le 5 décembre, on lit dans le *Figaro*: « C'est décidément un gros succès, et M. Octave Feuillet tient, comme argent, une seconde édition de *Dalila*, considérablement augmentée » (6). Ce succès fut célébré par la parodie et la caricature (7). On

(1) *Constitutionnel*, 29 nov. 1858.

(2) *Figaro*, *Coulisses du Théâtre*, 10 octobre 1858.

(3) *Ibid.*, 14 novembre 1858.

(4) Journaux consultés : *Entr'acte*, 23 nov.; *Rev. et Gaz. des Théâtres*, 25 nov.; *Presse* (Saint-Victor), 28 nov.; *Constitutionnel* (Fiorentino), *Débats* (Janin), *Patrie* (Fournier), *Pays* (Thierry), 29 nov.; *Figaro* (Jouvin), 2 déc. 1858.

(5) *Rev. et Gaz. des Théâtres*, 28 nov. 1858.

(6) *Coulisses du théâtre*.

(7) Monselet envoie au *Figaro* le 30 déc. une parodie intitulée *La Semaine d'un jeune Homme pauvre*, revue de l'année en huit tableaux avec un prologue et un épilogue; Eliacim Jourdain fait publier son *Roman d'un pauvre jeune homme* en 1859; Cham envoie, le 16 janvier 1859 au *Charivari*, deux vignettes, dont l'une porte la légende: « *Le roman de M.*

retira la pièce le 20 mars à la 116^e, mais on la rejoua pendant l'été et au printemps suivant (1).

L'excellente troupe du Vaudeville eut certainement sa part dans ce succès; avec les protagonistes on loue aussi beaucoup Félix dans le rôle de Bévallan et Parade dans celui de M. Laroque, mais c'est surtout Lafontaine qui remporte un triomphe; le critique de *l'Entr'acte* et Fiorentino lui font le suprême éloge de dire qu'il a été la réalisation exacte du portrait qu'on s'était fait de Maxime à la lecture du roman.

La critique accueillit *le Roman d'un jeune Homme pauvre* avec beaucoup de réserves. Faisant la comparaison inévitable entre le roman et la pièce, elle trouve que celle-ci a tort vis-à-vis de celui-là et reproche à la comédie le défaut inhérent aux pièces tirées d'un roman: celui de manquer de cohésion et d'harmonie dans l'ensemble. « Tout ce qui fait le charme du roman, dit Fiorentino, disparaît au théâtre: la régularité du plan, l'enchaînement des idées, la suite des événements, l'analyse des caractères... Ceux qui ont lu le livre éprouvent une déception continuelle; ceux qui ne l'ont pas lu ne comprennent pas grand'chose à ces tableaux de lanterne magique qu'on a oublié d'éclairer » (2). Cependant, on est d'accord pour reconnaître que la pièce est ravissante dans les détails: épisodes originaux, scènes naturelles, sentiments vrais, émotions exquises, langage distingué. « On discute de loin, dit Saint-Victor, de près on est sous le charme » (3).

Le Roman d'un jeune Homme pauvre allait enchanter de nombreuses générations d'amateurs de théâtre. En 1862, Mlle Victoria et Lafontaine le jouent au Gymnase du 5 juin au 5 juillet. Puis la pièce est de nouveau au Vaudeville, où elle est jouée par Febvre et Jane Essler du 9 juillet au 29 août 1864, par Delessart et Mlle Antonine du 15 septembre au 16 octobre 1871, par Abel et Jane Essler du 8 mai au 5 juin

Feuillet produira ses fruits, on recevra à chaque instant sur la tête des jeunes gens pauvres qui se trouvaient seuls en tête à tête avec des jeunes personnes; et, en effet, on en voit qui tombent de toutes les fenêtres.

(1) *Entr'acte*, nov. 1858 à mars 1859, juillet et août 1859, mai et juin 1860.

(2) *Loc. cit.*

(3) *Loc. cit.*

1873 (1), et par Abel et Mlle Rhéa pour quelques représentations au mois de mars 1875 (2). Elle retourne alors au Gymnase, qui en donne 44 représentations en 1885 et 10 en 1886 avec Duquesne et Jeanne Malvau comme protagonistes (3). Ensuite c'est l'Odéon qui la monte et en donne 61 représentations en 1896 avec Magnier et Mlle de Boncza, et 21 représentations en 1899 avec Marquet et M^{me} Segond-Weber (4). En 1905, elle est jouée 35 fois à la Gaîté avec Marquet et M^{me} de Munte (5). Enfin, l'Odéon en redonne quelques représentations en 1915 et 1916 (6).

C'est à la reprise de 1896 qu'il faut avoir recours pour les témoignages les plus complets sur l'accueil accordé au *Roman d'un jeune Homme pauvre* après que les années eurent passé dessus. Selon Lemaître (7), cette reprise est un triomphe, et Sarcey (8) prédit qu'elle attirera une foule énorme à l'Odéon. Il y a aussi le témoignage intéressant de René Benoist, qui dit dans le *Moniteur* du 8 mai que « l'optimisme résolu du *Roman d'un jeune Homme pauvre* n'a pas moins de succès — au contraire — que la roserie licencieuse de *Lysistrata* remaniée. Et encore celui de Claveau, qui constate le même fait dans le *Soleil* le 29 mai : « Il est incontestable que nos deux écoles dramatiques, la vieille et la jeune, représentées, la première par *le Roman d'un jeune Homme pauvre* à l'Odéon, la seconde par *Lysistrata* de M. Maurice Donnay au Vaudeville et par *le Prince d'Aurec* de M. Henri Lavedan au Gymnase, reçoivent en ce moment du public le même accueil favorable, attesté par des applaudissements très spontanés et très sincères ».

Enfin si, comme couronnement de sa longue carrière, *le Roman d'un jeune Homme pauvre* ne fut jamais joué sur la première scène française, il eut toutefois l'honneur d'être reçu par le comité de lecture en 1915 (9).

(1) Pour ces dates et les interprètes nous renvoyons au *Programme des Spectacles de l'Entr'acte*.

(2) Noël et Stoulling, *op. cit.*, 1875.

(3) *Ibid.*, 1885 et 1886.

(4) *Ibid.*, 1896 et 1899.

(5) *Ibid.*, 1905.

(6) *Figaro*, déc. 1915 et 21 janv., 20 février, 9 mars 1916.

(7) *Débats*, 11 mai 1896.

(8) *Temps*, 11 mai 1896.

(9) Joannidès, *op. cit.*, 1915, p. 10.

Après le *Roman d'un jeune Homme pauvre*, le Vaudeville avait monté la *Tentation*. L'éclat de la première représentation, qui eut lieu le 19 mars 1860, fut rehaussé par la présence de l'Empereur et de l'Impératrice. La presse (1) constate un succès très franc; Saint-Victor et le critique de *l'Entr'acte* prédisent même une carrière aussi brillante que celle de *Dalila* et du *Roman d'un jeune homme pauvre*.

Le Vaudeville avait traité de son mieux l'auteur auquel il devait ses plus grands succès: pour créer le rôle de Gontran de Vardes, il avait engagé Lafont, qui le joua avec le grand air, l'élégance, la distinction que demandait ce personnage. Mlle Delphine Marquet dans le rôle de Camille partagea les honneurs avec Lafont. On jugea l'ensemble excellent.

Mais la critique fut sévère pour la pièce: Jouvin, Fournier et de Biéville n'en disent que du mal; Saint-Victor, Janin, Fiorentino, Sarcey, Gautier, Pontmartin et Montégut font beaucoup de réserves. Les personnages sont faux; ils manquent de relief et de physionomie. L'action est mal conduite; elle est vide quoique chargée d'incidents. La pièce « se déroule lentement et ne se noue jamais », dit Biéville (2). Pourtant, on y voit des détails heureux et on loue généralement le style. Jouvin prononce sur l'auteur le jugement suivant: « Son talent n'est pas fait pour les cadres trop développés. Inventeur, il n'a que dans une mesure très restreinte le don de l'imagination; écrivain, son style moins plein de choses que bourré de phrases sentimentales traînant un peu partout, s'essouffle à courir de longues traites » (3). Enfin, Gautier trouve que la première pièce de théâtre de notre auteur est « moins dramatique que ses nouvelles dialoguées » (4).

La *Tentation* eut environ quatre-vingts représentations, mais ne fut jamais reprise (5).

Le Vaudeville s'occupe ensuite de monter *Rédemption*, que

(1) Consultés: *Entr'acte*, 20 mars; *Figaro* (Jouvin), *Charivari* (Roche-fort), 22 mars; *Presse* (Saint-Victor), 25 mars; *Constitutionnel* (Fiorentino), *Débats* (Janin), *Moniteur Universel* (Gautier), *Opinion Nat.* (Sarcey), *Patrie* (Fournier), *Pays* (Saint-Valry), *Siècle* (de Biéville), 26 mars; *R.D.M.* (Montégut), 15 avril 1860; Pontmartin, *Semaines littéraires*.

(2) *Loc. cit.*

(3) *Loc. cit.*

(4) *Loc. cit.*

(5) *Entr'acte*, mars à août 1860.

l'auteur vient de remanier pour la scène. La première représentation a lieu le 19 octobre 1860. On lisait le lendemain dans *l'Entr'acte*: « La soirée d'hier au Vaudeville était de celles qu'on appelle et qu'on peut justement appeler des solennités dramatiques. L'aspect seul de la salle, très curieusement composée de célébrités de tout genre, théâtrales, artistiques, littéraires, financières, voire même politiques, témoignait déjà de l'estime extraordinaire où l'on tient M. Octave Feuillet et de l'intérêt qui s'attache d'avance à tout ce qui vient de lui » (1). Le témoignage de Jouvin atteste aussi la popularité croissante de notre auteur: « M. Octave Feuillet, dit-il, triomphe au Vaudeville, absolument comme M. Dumas fils règne au théâtre de M. Montigny » (2). La presse fut unanime à constater le succès enthousiaste de *Rédemption*.

L'interprétation fort brillante ne nuisait pas à ce succès. Mlle Fargueil, que Fiorentino appelle « la plus convaincue, la plus sincère, la plus habile, la plus vraie de nos grandes comédiennes » (3), retrouvait dans le rôle de Madeleine son triomphe de *Dalila*, « plus brillant même peut-être, dit Fournier, plus complet, car le rôle a plus de nuances et par conséquent plus d'effets » (4). Son jeu muet du troisième acte, qui, selon Saint-Victor, valait la « plus tragique des tirades » (5), souleva l'enthousiasme: elle fut applaudie à tout rompre. Ribes, qui jouait Maurice, partagea avec Fargueil les honneurs de la soirée: « A la sortie du spectacle, dit Fiorentino, les théâtres de Paris comptaient un amoureux de plus » (6).

La critique est partagée entre les éloges et les réserves. Fournier, très favorable, trouve que *Rédemption* a gagné aux coups de ciseau. Montégut, par contre, est d'avis que les émondages ont enlevé au proverbe son caractère franchement poétique, et que la pièce est un mélange de réalité et de fantaisie qui est fort déconcertant. Quant à Saint-Valry, il considère cette confusion des genres comme le vice dominant

(1) 20 octobre 1860.

(2) *Figaro*, 25 oct. 1860. Autres journaux et revues consultés: *Presse* (Saint-Victor), 21 oct.; *Débats* (Janin), *Pays* (Saint-Valry), 22 oct.; *Patrie* (Fournier), 23 oct.; *Siècle* (de Biéville), 24 et 29 oct.; *Constitutionnel* (Fiorentino), 29 oct.; *R.D.M.* (Montégut), 1^{er} nov. 1860.

(3) *Loc. cit.*

(4) *Loc. cit.*

(5) *Loc. cit.*

(6) *Loc. cit.*

de la pièce. Saint-Victor n'y voit évidemment que la fantaisie: « *Rédemption*, dit-il, est mieux qu'un drame, c'est un poème en action » (1). Mais ces critiques, ainsi que Jouvin, Janin et Pontmartin (2), sont d'accord pour trouver le prologue inutile et pour constater le décousu de l'action. Ces deux reproches, d'ailleurs, se trouvent résumés dans le titre de la parodie: *Réduction de redemption, parodie en quatre portions dont un prologue inutile à l'action*. Montégut, qui salue en Madeleine « la dernière et la meilleure des *dames aux camélias* » (3), est seul à défendre la morale de la pièce; ses confrères la jugent relâchée et choquante. « Chose étrange, s'écrie Saint-Victor, ce sont les personnages vertueux de cette pièce morale qui nous scandalisent » (4).

Malgré la longue carrière qu'on lui avait prédite, *Rédemption* n'eut qu'une quarantaine de représentations (5) et ne fut pas reprise.

*
**

Octave Feuillet n'allait revenir au théâtre qu'en 1863 avec une pièce qu'il aurait écrite exprès pour l'acteur Lafont du Gymnase (6). Son silence de trois années, sa récente élection à l'Académie, le grand talent de son interprète, tout s'alliait pour faire de la première représentation de sa nouvelle pièce, qui s'appelait *Montjoye*, un événement de l'année théâtrale. « Hier, dit *le Temps*, le lendemain de l'heureuse épreuve, il fallait assister à la fois à la pièce du Gymnase, à la reprise de la Porte-Saint-Martin et à la représentation extraordinaire de l'Opéra-Comique, *Montjoye*, *Benvenuto* et *le Bourgeois Gentilhomme*, Lafont, Mélingue et M. Samson. C'est vers la salle du boulevard Bonne-Nouvelle que convergeaient toutes les ambitions » (7).

Cette soirée du 24 octobre 1863 (8) fut un triomphe pour

(1) *Loc. cit.*

(2) *Semaines littéraires*.

(3) *Loc. cit.*

(4) *Loc. cit.*

(5) *Le Siècle*, 3 déc. 1860, annonce la 39^e représentation; nous n'en relevons plus après cela.

(6) Caraguel, *Débats*, 18 nov. 1878.

(7) *Billets du matin*, 25 oct. 1863.

(8) Journaux et revues consultés: *Nain Jaune* (Scholl), 28 oct.; *Constitutionnel* (Roqueplan), *Pays* (Saint-Valry), *Opinion Nationale* (Sarcey), *Temps* (Ulbach), *Presse* (Saint-Victor), 2 nov.; *Débats* (Janin), 4 nov.; *Figaro* (Jouvin), 1^{er} nov.; *Siècle* (Biéville), 3 nov.; *R.D.M.* (Montégut), 1^{er} déc. 1863.

Octave Feuillet: un succès « complet, immense, unanime », dit Saint-Valry (1); un succès qui est « l'entretien de tout Paris », dit Sarcey (2); un succès, dit Jouvin (3), « qui a rappelé à ce théâtre les succès spontanés, bruyants... de *Diane de Lys*, du *Demi-Monde* et du *Fils Naturel* ». *Montjoye* fut joué devant la cour à Compiègne le 14 novembre (4), et tint l'affiche au Gymnase jusqu'au 6 mars 1864 (5). La parodie, jouée aux Variétés le 26 novembre 1863, s'appelait *Monjoie fait peur*.

Si l'on en croit la presse, *Montjoye* était joué avec un ensemble supérieur; Ulbach dit même que l'interprétation allait « plus loin que l'imagination du poète » (6). Quant à Lafont, il remporta un triomphe dans le rôle de l'homme fort. « On ne saurait dire ce que perdrait le rôle de *Montjoye* en vérité, en distinction et en pathétique s'il n'était pas joué par M. Lafont », dit de Biéville (7); et Ulbach (8) est persuadé que c'est le seul comédien de Paris capable de jouer ce rôle.

Nous avons dit qu'on avait salué dans le personnage principal de *Montjoye* un type de la plus grande actualité: l'homme fort nourri de positivisme (9). Les critiques — Monselet, Ulbach, Montégut, Janin, Saint-Valry, Aurélien Scholl — virent dans la pièce des qualités qui indiquaient chez l'auteur une volonté de renouvellement, un effort pour se soustraire aux « procédés un peu pâles de ses pièces précédentes » (10). « Dès qu'il fut Académicien, dit Monselet, M. Octave Feuillet redressa la tête, enfla la voix. Le premier résultat de cette transformation fut la pièce de *Montjoye* » (11). Et voici encore le jugement intéressant d'Ulbach :

Jamais cet esprit délicat, d'une audace timide, qui débiterait en petites nouvelles sentimentales toute l'histoire de la conscience moderne, qui a la vision distincte des grands sujets, mais qui n'y touche qu'avec réserve, de peur d'en être touché; jamais

(1) *Loc. cit.*

(2) *Loc. cit.*

(3) *Loc. cit.*

(4) Leveaux *Le Théâtre de la cour à Compiègne*, p. 121.

(5) *Entr'acte*, 24 oct. 1863 au 6 mars 1864, 13 mars, 10 avril 1864.

(6) *Loc. cit.*

(7) *Loc. cit.*

(8) *Loc. cit.*

(9) Voir *supra*, chapitre IV.

(10) Saint-Valry, *loc. cit.*

(11) *Petits Mémoires*, p. 276.

ce moraliste un peu myope, qui prend une longue-vue pour regarder, et qui ôte ses lunettes pour écrire, n'a été plus loin, n'a écrit d'une main plus ferme, et n'a mieux mérité d'être relevé de cette épithète amoindrissante, de cet éloge injurieux, de ce sobriquet de *Musset des familles* (1).

Mais ce n'est pas dire que la critique accepta *Montjoye* sans réserves. Les feuilletonnistes sont presque unanimes à condamner le dénouement sentimental et l'illogique conversion de *Montjoye*. Quant à Montégut et à Ulbach, ils regrettent que la pièce ne se soit pas achevée au quatrième acte avec le châtiment du personnage principal; et Cuvillier-Fleury aurait quitté le théâtre après cet acte en disant à Janin: « Ah! la belle œuvre, et le dénouement superbe, et comme il a bien fait de châtier ce mauvais riche » (2). Les opinions sont partagées sur les mérites de *Montjoye* au point de vue de la composition générale; Scholl dit que c'est une œuvre de premier ordre; mais Ulbach trouve qu'à l'analyse la pièce s'évanouit *en fumée*, et Saint-Victor et Jouvin partagent cette appréciation.

En 1878, le Vaudeville offrit de monter *Montjoye* spécialement pour Dupuis, qui avait joué à Saint-Petersbourg (3) ce rôle que Monselet appelle un des « plus redoutables du répertoire contemporain » (4) et qu'aucun comédien de la capitale n'avait osé aborder depuis Lafont (5). La soirée du 13 novembre (6) fut un triomphe pour Dupuis, mais Mlle Bartet, charmante dans le rôle de Cécile, remporta aussi un joli succès. La pièce, jouée d'ailleurs avec un ensemble merveilleux, fut très bien accueillie par le public et tint l'affiche pendant plus de deux mois.

Il est intéressant de noter qu'à l'occasion de cette reprise, de nombreux critiques — tels Vitu, Caraguel, Alphonse Daudet, Jules Claretie, de Biéville, Guillemot et Zola — consi-

(1) *Loc. cit.*

(2) *Débats*, 4 nov. 1863.

(3) *Figaro*, 14 nov. 1878.

(4) *Monde Illustré*, 23 nov. 1878.

(5) *Figaro*, 14 nov. 1878.

(6) Journaux et revues consultés pour cette reprise: *Figaro* (Vitu), *Journal Officiel* (Daudet), 14 nov.; *Gaulois* (Oswald), *Événement* (Wolff), *Presse* (Claretie), 15 nov.; *Soleil* (Guillemot), 17 nov.; *Débats* (Caraguel), *Moniteur* (Saint-Victor), *National* (Banville), *Siècle* (Biéville), *Temps* (Sarcey), *Voltaire* (Zola), 18 nov.; *Monde Illustré* (Monselet), 23 nov. 1878.

dèrent *Montjoye* comme la meilleure pièce de Feuillet. D'autres lui accordent un rang très élevé parmi les pièces de l'époque. Ginisty dit par exemple que c'est « une des œuvres les plus remarquables du théâtre contemporain » (1). Et Monselet, qui n'est pas souvent tendre pour notre auteur, résume de cette manière flatteuse l'opinion de ses confrères et l'impression de la génération nouvelle :

La pièce de M. Octave Feuillet a été écoutée avec une attention respectueuse par une génération à laquelle elle était inconnue. Le respect s'est à peu près changé en intérêt et en émotion, lorsqu'on s'est trouvé en présence d'un des meilleurs drames des temps modernes, d'une vive peinture de mœurs, d'une vigoureuse étude de caractère. Il faudrait peu de chose à *Montjoye* pour en faire une œuvre de premier ordre, par exemple un autre dénouement. D'ailleurs, écrite dans un style tel qu'on pouvait l'attendre d'un membre de l'Académie Française, conduite avec mille précautions, elle écrase de sa supériorité littéraire toutes les pièces courantes (2).

Mais en 1896, *Montjoye* fut accueilli très froidement par le public de la Comédie-Française (3). La plupart des critiques, d'ailleurs, font entendre que la pièce ne méritait pas les honneurs de cette reprise, et Jules Lemaître dit que l'optimisme du dénouement paraît plus étrange encore après les coupures pratiquées par Le Bargy (4). Enfin, les interprètes : Leloir, de Féraudy, A. Lambert fils, Georges Berr, Mmes Pier-son et Lara, ne plurent que médiocrement. La pièce eut cependant 31 représentations.

*
**

Un an et demi après le brillant succès de *Montjoye*, Octave Feuillet devait savourer l'amertume d'un échec avec *la Belle au Bois dormant*, jouée pour la première fois le 17 février 1865 au Vaudeville. Les critiques (5) constatent générale-

(1) *Revue Théâtrale Illustrée*, n° 44, 1878.

(2) *Loc. cit.*

(3) Journaux et revues consultés pour cette reprise : *Entr'acte*, 2 oct.; *Événement* (G. Boyer), *Gaulois* (Duquesnel), 3 oct.; *Moniteur* (René Benoist), *Temps* (Sarcey), *Débats* (Faguet), 5 oct.; *R.D.M.* (Lemaître), 1^{er} nov. 1896.

(4) Voir *supra*, chapitre IV.

(5) Journaux et revues consultés : *Constitutionnel* (Roqueplan), *Débats* (Janin), *Opinion Nationale* (Sarcey), *Moniteur* (Gautier), *Presse* (Saint-Victor), 20 févr.; *l'Entr'acte*, 21 févr.; *La France* (Foucher), *Siècle* (Biéville), *Temps* (Ulrich), 27 févr.; *R.D.M.* (Montégut), 1^{er} mai 1865; *Année littéraire* de Vapereau, 1865.

ment un accueil très froid. A la deuxième représentation, cet accueil prit, selon Jouvin, un caractère « d'hostilité déclarée », sur quoi, « pour panser des blessures d'amour-propre, on a prononcé... ce grand mot de cabale » (1). Le critique de *l'Entr'acte*, croyant voir que cette opposition se manifestait surtout devant les scènes où les « idées anciennes se heurtent aux idées nouvelles », jugea qu'elle revêtait un caractère « beaucoup plus politique que littéraire » (2). Mais ce ne fut pas l'avis de Jouvin, qui dit impitoyablement en apostrophant l'auteur: « Le cabaleur acharné à vous nuire, je l'ai vu et vous pouvez le voir comme moi, assis à l'orchestre, installé au balcon, enfoncé dans une loge, et promenant du parterre au centre de la salle, un visage renfrogné: il se nomme l'Ennui; il est né le même jour que votre pièce, il mourra avec elle; et à tous deux les jours sont comptés » (3). Cependant, le bruit se calma: « Le respect, comme le dit Paul Foucher, était d'ailleurs d'avance imposé au public, par les glorieux antécédents de l'auteur » (4). *La Belle au Bois dormant* parvint à tenir l'affiche jusqu'au 22 mars (5), donnant ainsi raison aux prédictions de Saint-Victor, qui avait dit: « M. Octave Feuillet peut glisser, il ne tombe jamais. Il a un public, ou, pour mieux dire, une paroisse plus nombreuse que celle d'un prédicateur à la mode, et ses moins bons sermons attireront toujours des dévots » (6).

Quant aux interprètes: Febvre, Félix, Jane Essler et Mlle Cellier, les opinions sont partagées. Paul Foucher, Roqueplan, Janin et Gautier leur décernent des éloges. De Biéville, Sarcey et Jouvin, par contre, trouvent l'ensemble mauvais; mais celui-ci en blâme la pièce: « Un vent de médiocrité, soufflant sur les acteurs, les a courbés au même niveau: ils jouent tristement une pièce triste » (7).

Jouvin s'acharne donc contre *la Belle au Bois dormant*. Cependant, exception faite de Gautier, qui reste bienveillant tout en faisant beaucoup de réserves, et de Janin, qui est pres-

(1) *Loc. cit.*

(2) 21 février 1865.

(3) *Loc. cit.*

(4) *Loc. cit.*

(5) *Entr'acte*, février et mars.

(6) *Loc. cit.*

(7) *Loc. cit.*

que élogieux, les autres critiques ne sont guère moins sévères que lui. Ulbach, Roqueplan, de Biéville, Vapereau, Foucher, Saint-Victor, Sarcey dissèquent sans pitié l'œuvre de l'Académicien. Ils s'attaquent d'abord au sujet auquel ils reprochent d'être depuis longtemps ressassé. Ils s'en prennent aussi aux personnages, qui, selon les uns, se démentent au courant de la pièce, et qui, selon les autres, sont d'un archaïsme ou d'une invraisemblance qui les rendent grotesques. « M. Octave Feuillet, dit Vapereau, a ressuscité, au fond de la Bretagne, tout un clan de gentilshommes qui dattent des croisades. Pour accentuer davantage ses types, il les pousse à la charge, au grotesque. Ce n'est pas assez dire que ces Burgraves bretonnants, n'ont rien appris, rien oublié; ils ont une ignorance inadmissible chez le dernier pêcheur d'une côte déserte » (1). On trouve enfin, que l'incertitude des personnages se communique à l'action et que la pièce perd tout caractère précis. « Qu'est-ce donc... que *la Belle au Bois dormant*, qui ne veut pas être une comédie, qui ne peut pas être un drame ? demande Vapereau. C'est tout simplement un spectacle » (2).



Profondément découragé (3) par l'accueil fait à *la Belle au Bois dormant*, Octave Feuillet revient au genre du proverbe et publie le *Cas de conscience* à la *Revue des Deux Mondes* le 1^{er} octobre 1865; mais cette saynète ne tarde pas à être reçue à la Comédie-Française où l'auteur va ensuite faire jouer successivement dans leur nouveauté : *Julie*, *l'Acrobate* et *le Sphinx*.

Le Cas de Conscience (4) dont la première a lieu le 9 jan-

(1) *Loc. cit.*

(2) *Loc. cit.*

(3) Mme O. Feuillet écrit dans *Quelques années de ma vie* (p. 269) : « Il n'eut dans sa vie qu'une réelle défaite. Celle de *la Belle au Bois dormant*, défaite qui faillit le tuer. Il s'était épris de cette pièce plus que de toutes celles de son répertoire, et l'accueil qu'il en reçut ravagea son cœur et ses nerfs. Je n'oublierai jamais la nuit qu'il passa après la représentation où quelques sifflets s'étaient fait entendre. Il marchait comme un fou dans sa chambre, refusant mes consolations et jurant d'abandonner sa carrière. »

(4) Journaux et revues consultés : *Rev. et Gaz. des Théâtres* (Listener), 13 janv.; *Moniteur* (Gautier), *Presse* (Saint-Victor), *Constitutionnel* (Roqueplan), *Patrie* (Fournier), *Temps* (Ulbach), 14 janv.; *Débats* (Janin), 28 janv.; *R.D.M.* (L. Buloz), 15 janv. 1867.

vier 1867, est très bien accueilli par le public, mais le jeu des artistes: Bressant, Mirecour et M^{me} Plessy-Arnould, y est pour beaucoup. La critique est plutôt sévère pour la pièce. Saint-Victor dit, par exemple: « *Le Cas de Conscience*, dans sont infiniment petit cadre, résume tous les défauts de la dernière manière de M. Feuillet: romanesque anodin, vertu superficielle, rétrécissement de l'observation, exigüité de la touche. L'intrigue n'a qu'un fil et passerait par un trou d'aiguille » (1). Cependant, ce proverbe ne quitte définitivement le répertoire du Théâtre-Français qu'en 1891 après 92 représentations.

Le 3 avril 1869, Octave Feuillet faisait lui-même la lecture de son drame intitulé *Julie*, devant Lafontaine, Favart et Reichemberg (2), qui, avec Febvre et Mlle Tholer devaient lui servir d'interprètes. Après la première, à laquelle l'Empereur, l'Impératrice et la princesse Mathilde assistaient (3), et qui eut lieu le 4 mai, Sarcey, constatant l'effet sur le public, écrit: « A la Comédie-Française, une salle enthousiaste et vibrante; de longs et fréquents battements de mains; les acteurs rappelés à deux et à trois reprises; le nom de l'auteur, jeté à travers des bravos sans fin: un triomphe éclatant » (4). Cependant, le succès n'avait pas été franc: « *Julie*, dit Wolff, avait été entraînée par le courant vers l'écueil d'un doux succès d'estime... Puis, le troisième acte, très court et très dramatique, a éclaté comme l'orage après une lourde journée d'été... et la toile est tombée sur une grande émotion qui a porté la pièce aux nues » (5). Mais on constate que ce qui a motivé l'enthousiasme à la scène finale, c'est surtout le jeu de la protagoniste: « Le poète, dit Jouvin, a complètement disparu dans le rayonnement du talent de Mlle Favart et dans l'ovation faite à la grande comédienne » (6). Et Wolff: « L'insistance qu'a mise la salle à rappeler mademoiselle Favart..., après que le nom de Feuillet eut été acclamé, a prouvé que

(1) *Loc. cit.*

(2) M^{me} O. Feuillet, *Souvenirs et Correspondances*, p. 47.

(3) *Figaro*, 6 mai 1869.

(4) *Temps*, 10 mai 1869. Autres journaux et revues consultés: *Figaro* (Wolff), 7 mai; *Presse* (Jouvin), *Opinion Nationale* (Claretie), *Moniteur* (Achard), *Journal Officiel* (Gautier), *Patrie* (Fournier), *Débats* (Janin), 10 mai; *Nain Jaune* (Barbey d'Aurevilly), 8 mai; *R.D.M.* (Lagenevais), 15 mai; *Bull. du Bibliophile* (Asselineau), 1869.

(5) *Loc. cit.*

(6) *Loc. cit.*

le public voulait faire, dans le succès de *Julie*, une part très large, la part de la lionne, à une remarquable comédienne » (1).

La critique se montra généralement sévère pour la pièce: seuls Achard, Gautier, Lagenevais et Fournier font une belle part aux éloges; Jouvin et Wolff font beaucoup de réserves; Janin est ironique; Claretie, Sarcey, Asselineau et Barbey d'Aurevilly usent d'une franchise brutale. On reproche surtout à l'auteur la faiblesse de l'exécution: les situations éclatent sans les préparations nécessaires; les scènes ne se rattachent pas les unes aux autres; l'action est lâche et incertaine, elle n'existe guère qu'au troisième acte, qui est toute la pièce; enfin, l'œuvre manque d'unité. Selon Sarcey, qui cherche à expliquer ces défauts, l'auteur serait parti de la dernière scène et, « marchant à reculons », il en aurait tiré celles qui précèdent « comme on tire l'un après l'autre, les tubes d'une lorgnette de spectacle » (2). Quant aux personnages, Jouvin dit qu'ils manquent de relief; Sarcey trouve la conduite de Julie illogique; Wolff juge de Cambre par trop naïf; et Asselineau, après leur avoir décoché à tous des traits on ne peut plus mordants, conclut qu'ils ne sont « ni d'aucun temps ni d'aucun monde » (3). Enfin, on fait à l'auteur le reproche d'avoir abusé de la force et d'avoir, en appuyant trop, rendu les situations choquantes. Achard et Jouvin critiquent à cet égard la scène où se fait jour la rivalité entre la mère et la fille: Asselineau y voit « quelque chose de monstrueux qui gêne la pudeur même d'un vieux garçon » (4).

Julie eut 64 représentations à l'époque de la création, fut reprise en 1875 et resta au répertoire jusqu'en 1879, atteignant le chiffre de 99 représentations. En 1875, (5), la pièce fut accueillie avec très peu d'enthousiasme. Ulbach, après avoir annoncé cette reprise et celle de *Gabrielle*, ajoute: « La seconde pièce a moins vieilli que la première qui est pourtant sa cadette » (6).

(1) *Loc. cit.*

(2) *Loc. cit.*

(3) *Loc. cit.*

(4) *Loc. cit.*

(5) Journaux consultés pour cette reprise: *Opinion Nationale* (Silvestre), 27 avril; *Bien Public* (Ulbach), 3 mai; *Temps* (Sarcey), *Presse* (Claretie), 26 avril.

(6) *Loc. cit.*

L'Acrobate (1), joué le 18 avril 1873 par Bressant, Febvre et Mlle Croizette, fut bien accueilli par le public: Vitu annonce un succès incontestable, et Jouvin un succès « que pourrait lui envier plus d'un gros ouvrage à grandes prétentions » (2). Mais la presse n'est pas favorable. La critique la plus grave qu'on adresse à la pièce, c'est que le sujet déborde le cadre: « C'est... une grande idée ramenée aux proportions d'une saynète de salon, dit Paul Foucher; c'est la haute figure du Pardon Crucifié, croquée en deux pauvres traits de crayon; c'est la sublime parabole de la femme adultère entre deux paravents » (3). *L'Acrobate* n'eut que 29 représentations.

Le lendemain du *Sphinx* (4), dont la première représentation a lieu le 23 mars 1874, le Paris des grandes premières est partagé entre deux camps: celui des *Croizettistes* et celui des *anti-Croizettistes*. La jeune sociétaire, qui avait eu l'idée d'étudier la mort par empoisonnement, dans les hôpitaux, disent les uns, dans une étude médico-légale, disent les autres, avait produit un effet tellement saisissant par son agonie d'une minute qu'il y avait eu dans la salle syncopes, attaques de nerfs et cris d'épouvante. Claretie fait de son jeu la description suivante:

A peine mademoiselle Croizette... a-t-elle avalé le poison qu'une révolution terrible se fait en elle. D'un mouvement brusque, l'actrice rejette ses longs cheveux derrière son front, et ce visage tout à l'heure souriant et charmant apparaît livide, verdi, convulsé: les yeux sont tout à coup affectés d'un strabisme affreux, la bouche se crispe et se déforme, les bras se tordent, des secousses atroces soulèvent son abdomen, étreignent sa poitrine et son cou; d'un mouvement saccadé, elle arrache, comme si elle étouffait réellement, le corsage noir de son costume d'amazone, et, lorsqu'elle meurt, elle tombe roide, les jambes écartées, les bras bal-

(1) Journaux consultés: *Figaro* (Vitu), *Presse* (Jouvin), *Constitutionnel* (H. Hostein), *Moniteur Univ.* (Saint-Victor), *Opinion Nat.* (P. Foucher), *Débats* (Janin), *Bien Public* (Lapommeraye), *Siècle* (Biéville), 21 avril; *Temps* (Sarcey), 28 avril 1873.

(2) *Loc. cit.*

(3) *Loc. cit.*

(4) Journaux et revues consultés: *L'Entr'acte*, 24 et 25 mars; *Gaulois* (Wolff), 25 mars; *Figaro* (Vitu), 26 mars; *Débats* (Caraguel), *Temps* (Sarcey), *Siècle* (Biéville), *Moniteur* (Saint-Victor), *Presse* (Jouvin), 30 mars; *Bien Public* (La Pommeraye), 30 et 31 mars; *Soleil* (Guillemot), 31 mars; *R.D.M.* (Lagenevais), 1^{er} avril; *L'Univers Illustré* (Gérôme), 4 avril; *Correspondant* (Fournel), 25 avril; *Rev. Britannique* (Pichot), avril 1874.

lants, la bouche ouverte et les yeux fixes dans une face verte et défigurée (1).

Mais s'il se trouvait des critiques et des spectateurs pour approuver le réalisme outré de cette scène muette, la plupart des feuilletonistes le jugent indigne de la première scène française et blâment sévèrement M. Perrin et l'auteur de s'y être prêtés. « Jamais le *réalisme*, transporté à la scène, dit Jouvin, n'aura remué à ce point une assemblée nombreuse et pourtant choisie, ni constaté avec plus d'applaudissements la décadence du théâtre. L'émulation ne saurait manquer de s'en mêler, et sous peu nous verrons l'art dramatique installé à l'hôpital » (2).

Croizette fit école en effet. Après *le Sphinx*, toutes les jeunes premières n'eurent plus qu'une pensée: *piocher la mort violente*: « Il n'y eut pas une seule élève du Conservatoire, pas une seule actrice départementale qui ne voulût simuler devant le public les exercices plus ou moins gracieux auxquels se livrent généralement les jeunes personnes qui viennent d'avaler un ou plusieurs paquets d'allumettes chimiques » (3).

Le succès de scandale de Croizette ne diminua cependant pas le triomphe de Sarah Bernhardt dans le rôle de la douce Berthe de Savigny. « La première du *Sphinx*, dit elle-même la grande artiste, fut un triomphe pour Croizette et moi. Les deux clans s'échauffaient à qui mieux mieux, ce qui doublait notre succès et nous amusait beaucoup... » (4). Et Vitu dit d'elle: « Sarah Bernhardt a joué madame de Savigny avec un charme, une simplicité et une dignité contenue, qui ont produit la plus vive impression. Elle compte pour beaucoup dans le succès du *Sphinx* » (5). Coquelin cadet eut aussi du succès dans le rôle épisodique du pianiste. Quant à Delaunay, Maubant et Febvre, qui jouaient M. de Savigny, l'Amiral et Lord Astley, on dit généralement qu'ils se débattaient de leur mieux dans des rôles ingrats.

La critique fut très sévère pour *le Sphinx*. Lagenevais de

(1) *Vie moderne au théâtre*, t. II, p. 355.

(2) *Loc. cit.*

(3) A. Mortier, *Soirées Parisiennes de 1878*, p. 342.

(4) *Mémoires de Sarah Bernhardt*, p. 333.

(5) *Loc. cit.*

la Revue des Deux Mondes est seul à défendre la pièce avec conviction. Mais les autres critiques jugent qu'elle manque de clarté et d'unité, que les situations sont mal préparées, que l'action est mal conduite. « Je résume mon impression générale, dit Vitu, à cette objection unique que l'action scénique qui s'est déroulée hier au soir... manque d'études et de motifs raisonnés; au théâtre comme en peinture et en sculpture, il faut des dessous. Blanche et Savigny s'aiment éperdument; c'est un fait. Mais comment ce fait est-il né? Quels sont les antécédents de cette passion? » (1). Mais les critiques sont tous d'accord pour trouver la scène entre Berthe et Blanche au quatrième acte fort belle. Guillemot est tenté de l'appeler leur grand duo. « Aussi bien, dit-il, c'est un caractère propre au talent de M. Octave Feuillet de trouver de ces scènes qu'on sent venir de loin, qui semblent s'isoler, se dresser sur un piédestal... » (2). Quant aux personnages, on les juge faux, maniérés, prétentieux, inconséquents. M. de Savigny est équivoque, ennuyeux, odieux. Blanche de Chelles est une petite nièce d'Antony. Lord Astley est un faux gentleman et un lâche. Le féroce amiral est du dernier ridicule. On admire pourtant le profil délicat de Berthe de Savigny.

Malgré cette critique adverse, tout le monde courut voir *le Sphinx*, qui eut à cette époque 52 représentations (3). La pièce fut reprise en 1878 (4) en pleine exposition et jouée devant le prince et la princesse de Galles, qui avaient tenu à voir mourir Croizette (5). Les feuilletonistes, tout en trouvant cette reprise inutile, constatent qu'elle est bien accueillie. Joué de nouveau en 1879, *le Sphinx* atteignit aux Français le chiffre de 74 représentations.

En 1916, M^{me} Simone eut la curieuse idée de reprendre *le Sphinx* et elle le joua à la Porte-Saint-Martin du 26 septembre au 5 novembre (6) avec Juliette Margel dans le rôle

(1) *Loc. cit.*

(2) *Loc. cit.*

(3) Le succès de Croizette fut célébré aussi au Palais-Royal le 10 juin 1874 par *Œdipe et le Sphinx, ou l'Art de s'empoisonner en société, parodie d'un quatrième acte en un feuillet* de M. Adolphe Guénée.

(4) Journaux consultés: *Temps* (Sarcey), *Siècle* (Biéville), *Presse* (Claretie), *Journal officiel* (Daudet), *Moniteur* (Saint-Victor), 4 nov.; *Figaro* (Vitu), 29 oct.; *Soleil* (Guillemot), 31 oct. 1878.

(5) *Gaulois*, 30 oct. 1878.

(6) *Figaro*, Spectacles.

de Berthe de Savigny et Louis Gauthier dans celui de Savigny. Le *Figaro* constate que ce drame a remporté « l'un des plus magnifiques succès qu'on ait vus depuis longtemps au théâtre » (1). Mais Ernest-Charles dit que c'est un succès de *vedettes* et demande si celles-ci « ne produisent tout leur effet que dans la représentation des mauvaises pièces d'autrefois » (2). « Cette pièce excessive et falote, lente et précipitée, honnêtement démoniaque, dit La Jeunesse, aura de nobles soirs grâce à Simone, enveloppante et fatale, douloureuse et qui meurt si vite... » (3). Bidou décrit ainsi cette mort : « Le poison avalé, elle est restée un instant immobile, a mis la main à la gorge, a eu quelques nausées, a traversé la scène, a cherché un fauteuil et y est tombée morte » (4). Enfin, Gignoux exprime la surprise qu'on a ressentie de trouver une pièce « rapide, brutale, telle enfin que nos auteurs contemporains nous en imaginaient en ces dernières saisons », mais il ajoute qu'on a eu envie de sourire devant « les minutieuses préparations, les ruses tremblantes, les expédients naïfs qu'Octave Feuillet employait pour amorcer et nouer son intrigue » (5).

*
**

En 1882, Octave Feuillet avait réuni les éléments d'un roman pour *la Revue des Deux Mondes*, mais M. Koning, directeur du Gymnase, à force d'éloquence parvint à lui en faire faire une pièce (6), qui fut créée à son théâtre le 28 octobre 1882. C'était *Un Roman parisien*.

La presse (7) n'est pas d'accord sur l'accueil fait à cette pièce par le public. Henri de Bornier dit qu'elle a obtenu « un des plus grands succès que l'on ait vus en ces dernières années » (8). Albert Delpit raconte que « c'est au bruit d'enthous-

(1) 27 sept. 1916.

(2) *L'Opinion*, 30 sept. 1916.

(3) *Journal*, 2 oct. 1916.

(4) *Débats*, 2 oct. 1916.

(5) *Figaro*, 28 sept. 1916.

(6) A. Mortier, *op. cit.*, 1882, p. 387

(7) Journaux et revues consultés : *Figaro* (Vitu), *Gaulois* (Delpit), 29 oct.; *La France* (Saint-Juirs), *Temps* (Sarcey), *Débats* (Caraguel), 30 oct.; *Revue Bleue* (Weiss), 4 nov.; *Moniteur Univ.* (E. Thierry), *Bien Public* (Brisson), *Siècle* (Ch. Bigot), 6 nov.; *Nouvelle Revue* (de Bornier), *R.D.M.* (Ganderax), 15 nov. 1882.

(8) *Loc. cit.*

siastes braves qu'on a nommé M. Octave Feuillet et rappelé cette superbe troupe du Gymnase » (1). Mais Sarcey dit qu'à la chute du rideau, « quand on est venu jeter à la foule le nom de M. Octave Feuillet, une voix forte a crié : « Bravo les acteurs ! » (2). Quant à Caraguel, il est d'avis que c'est le cinquième acte qui a décidé du succès, et c'est aussi l'opinion de Weiss, qui dit : « Le pathétique de cet acte soutiendra la pièce » (3). Vitu résume ainsi l'effet produit sur les spectateurs : « ...*Un Roman parisien*, en dépit de ses incohérences, de ses obscurités soudaines et de ses soubresauts, a vivement empoigné les spectateurs. Le premier acte pose carrément la pièce ou plutôt la première action de la pièce ; le troisième dénoue celle-ci et en commence une autre ; enfin, le quatrième acte, quoiqu'absolument vide, a produit un effet immense grâce à une mise en scène splendide et à l'agonie stupéfiante du banquier Chevrial. On est ainsi arrivé, tantôt étonné, tantôt charmé, toujours secoué, jusqu'au cinquième acte, qui a décidément mis le succès à flot sur un déluge de larmes » (4).

L'interprétation eut une bonne part dans le succès d'*Un Roman parisien*. Les critiques ne tarissent pas dans leurs éloges des artistes. Marais remporte un triomphe dans le rôle d'Henri de Targy. Saint-Germain dans le rôle antipathique de Chevrial a su « attacher le public, le faire rire et même trembler » (5). M^{me} Pasca dans le rôle de Madame de Targy a aussi un vif succès.

Un Roman parisien ne fut retiré de l'affiche que le 30 janvier 1883. Rejoué aux mois de juin et octobre, il atteignit le chiffre de 133 représentations (6).

Ganderax de la *Revue* fit un résumé très flatteur de la pièce, et Albert Delpit lui assigna un rang entre *Dalila* et *Montjoye*, mais les autres critiques se montrèrent très sévères pour *Un Roman parisien*. Ils lui reprochent d'abord le décousu de la composition. C'est un « récit découpé en tableaux, un récit sans suite où le hasard joue le principal rôle », dit Sarcey (7). Et selon Edouard Thierry, cette pièce ressem-

(1) *Loc. cit.*

(2) *Loc. cit.*

(3) *Loc. cit.*

(4) *Loc. cit.*

(5) Vitu, *loc. cit.*

(6) Noël et Stoulling, *op. cit.*, 1882 et 1883.

(7) *Loc. cit.*

ble « à ces romans-feuilletons qu'un habile producteur a commencés sans avoir fait son plan, qu'il écrit au jour le jour, et dont il attend les péripéties du hasard, d'un conseil, de la suite du récit, d'une phrase amenant l'autre » (1). On a donc de la peine à saisir l'idée de l'auteur. Caraguel, Vitu, Sarcy ne trouvent aucune donnée générale. Weiss en propose plusieurs, mais après la mort des voyageurs et de Chevrial, il s'écrie : « Vous jugez si, pour le coup, le spectateur est ému, non pas de ce qu'ils meurent tous, mais de ce qu'après quatre actes, il n'a pas encore sa pièce et qu'ils sont tous morts » (2). Pourtant, Henri de Bornier y trouve une pensée « qui est restée invisible pour des yeux mieux ouverts d'habitude, c'est qu'il est également fatal de mal posséder et de mal poursuivre la fortune » (3). Quant aux personnages, ils sont faux. Chevrial surtout est de pure convention : « Si quelqu'un, dit Vitu, a par hasard rencontré ce bipède extraordinaire et paradoxal, qu'il le montre : il y gagnera de l'argent » (4). Enfin, Weiss prononce ce jugement d'ensemble : « M. Octave Feuillet a prétendu opposer dans son drame beaucoup de réalisme outré à beaucoup de vertu romanesque ; il n'a été ni romanesque ni réaliste ; il a été invraisemblable et inexplicable » (5).

*
**

En causant un jour avec Coquelin, Octave Feuillet lui avait raconté la donnée d'une comédie qu'il méditait. Le grand comédien « séduit, tant par le sujet de la pièce que par le rôle qu'il y sentait pour lui » (6), décida l'Académicien à écrire *Chamillac*. Deux autres sociétaires : Febvre et Worms se disputèrent le premier rôle avec Coquelin (7). Celui-ci le joua à la création et Worms l'interpréta à la reprise de 1888. Coquelin avait à ses côtés : Febvre dans le rôle du Général La Bartherie, de Féraudy dans celui de Hugonnet et Coquelin cadet dans celui de La Bartherie. M^{me} Bartet jouait Jeanne de Tryas.

Malgré cette brillante distribution, le succès à la pre-

(1) *Loc. cit.*

(2) *Loc. cit.*

(3) *Loc. cit.*

(4) *Loc. cit.*

(5) *Loc. cit.*

(6) *Moniteur*, 10 avril 1886.

(7) Noël et Stoulling, *op. cit.*, 1886, p. 56.

mière (1), qui eut lieu le 9 avril 1886, ne fut pas franc. « La pièce a été écoutée, dit Sarcey, avec une curiosité très vive, mais sans ombre d'attendrissement. On nous avait parlé de torrents de larmes répandus aux répétitions. Nous sommes demeurés, à la première, étonnés et froids » (2). Et il ajoute que c'était dans la salle au dernier acte comme une espèce d'énervement, grâce au mystère qui planait toujours sur le héros. Faguet constate aussi qu'on avait été agacé le soir de la première, « de cet agacement particulier qu'on éprouve aux petits jeux de devinette » (3). Mais Vitu prédit que cette impression particulière à la première soirée ne se reproduira pas chez les spectateurs de la seconde, qui connaîtront par les journaux le secret de Chamillac. Le succès s'affermirait en effet aux représentations suivantes. Raoul Toché le constate quelques semaines plus tard : « Depuis un mois, la presse ne parle que de la dernière œuvre d'Octave Feuillet. Chamillac par-ci, Chamillac par-là... Chamillac partout. Des flots d'encre ont été répandus, on s'est battu à coups de plume entre idéalistes et naturalistes... Puis, le calme s'est fait, et le public... a mis brutalement ses pieds dans le plateau de la balance et a rétabli l'équilibre. Aussi à l'heure qu'il est, cette œuvre qui avait été accueillie froidement à la première, est bel et bien un succès, un gros succès ... » (4).

La critique fut partagée entre le blâme et les éloges. Ce qu'elle reprocha surtout à l'auteur c'était de ne pas avoir mis le public dans sa confidence en lui révélant dès le premier acte le secret de Chamillac. « Le poète me ménage par le secret un instant de surprise, dit Lemaître (5), il m'eût exposé par la confidence à une longue inquiétude ». Cette façon de composer a rendu la pièce obscure et la donnée incertaine. On trouve aussi la conduite de Chamillac inconséquente : il aurait dû épouser la danseuse et refuser d'associer Jeanne de Tryas à son passé criminel. Mais les feuilletonistes sont d'ac-

(1) Journaux et revues consultés : *Soleil* (Le Maréchal), *Figaro* (Vitu), *Gaulois* (de Pène), 10 avril ; *Entr'acte*, 11 avril ; *Constitutionnel* (P. Ginisty), 11 et 12 avril ; *Débats* (Lemaître), *Siècle* (Ch. Bigot), *Temps* (Sarcey), *Moniteur* (Thierry), 12 avril ; *R.D.M.* (Ganderax), *Nouvelle Revue* (de Bornier), 1^{er} mai 1886.

(2) *Loc. cit.*

(3) *Théâtre contemporain*, t. I, p. 15.

(4) *Op. cit.*, t. V, p. 105.

(5) *Loc. cit.*

cord pour dire que la pièce est attachante: on y retrouve entre autres qualités de l'auteur « son maniement supérieur de l'intérêt et de l'émotion » (1). On admire beaucoup le coup de théâtre du « Je l'adore » de Chamillac au troisième acte: « Cela a ébranlé tout le monde », dit Ganderax (2). « La scène est fort belle, nerveuse, concise, rapide », dit Lemaître (3). La dernière scène est aussi beaucoup appréciée. Bigot déclare que c'est « une des plus belles situations que nous connaissions au théâtre, parce qu'elle est profondément humaine, parce qu'elle doit tout son effet à l'intérêt moral » (4). Vitu résume ainsi ses impressions: « Une exposition animée et charmante, un troisième acte sobre, émouvant, dramatique, terminé par ce mot trouvé: « Je l'adore! » qui sera célèbre demain, enfin un dénouement d'une émouvante simplicité, voilà les points culminants de la soirée » (5).

L'interprétation jugée fort brillante en 1886 fut prononcée meilleure encore à la reprise de 1888 (6). Le rôle de Chamillac convenait mieux à Worms qu'à Coquelin, et il en fit une très belle création. *Chamillac* eut en tout 74 représentations à la Comédie-Française.

*
**

Octave Feuillet connut donc de grands succès sur la scène, des succès guère moins retentissants que ceux de Dumas fils, d'Augier et de Sardou. Ses premières furent à partir de *Dalila* des événements parisiens, et ses pièces suscitèrent parfois des polémiques. Sollicité par les directeurs de théâtre et les artistes, Feuillet fut, enfin, une personnalité dans le monde théâtral de son époque.

Pour expliquer le succès de ce théâtre si oublié aujourd'hui, il ne suffit pas de dire que l'auteur eut le concours des meilleurs artistes des meilleurs théâtres de Paris. Il faut reconnaître encore, ainsi que le fit une critique pourtant assez

(1) De Pène, *loc. cit.*

(2) *Loc. cit.*

(3) *Loc. cit.*

(4) *Loc. cit.*

(5) *Loc. cit.*

(6) Consultés pour cette reprise : *Entr'acte*, 13 mars; *Figaro*, 28 mars; Noël et Stoulling, *op. cit.*, 1888; Faguet, *Théâtre Contemporain*, t. I; Gueullette, *Répertoire de la Comédie-Française*, t. V.

hostiile, qu'avec tous ses défauts : faiblesse de l'invention et de la charpente, manque de clarté dans les données et, ce qui est plus grave encore, absence de caractères vivants, ce théâtre a des qualités qui sont les éléments d'un succès immédiat sinon durable, à savoir du charme dans les détails, des scènes émouvantes et un récit toujours attachant. Mais il y a plus. Si Octave Feuillet eut, comme le disait Saint-Victor après *la Belle au Bois dormant* (1), une paroisse toute dévouée, c'est que les idées positives n'avaient pas triomphé partout. Jouvin le constate à sa manière en 1860. Comparant les succès de Dumas fils et ceux de Feuillet, il dit :

Tous deux ont un public fidèle, dévoué, partial, intolérant envers tout Dieu qui n'est pas le sien. Ce public comprend à demi-mot, mais il ne s'enthousiasme pas à demi. Les deux rivaux se sont partagé la société, côté des vertus et côté des vices. M. Dumas traîne après soi les roués, les blasés, les jeunes vieux et les femmes qui pratiquent avec ferveur en amour le culte du polythéisme. M. Feuillet a conquis pour sa part les bourgeoises poétiques et les honnêtes femmes qui marchandent au serpent ses pommes et ne tombent jamais d'accord sur le prix (2).

Enfin, pour ce public de femmes et pour tous ceux qui, bien que guéris du romantisme, le regrettaient toujours un peu, le romanesque honnête inventé par Octave Feuillet remplit véritablement une mission consolatrice.

(1) Voir *supra*.

(2) *Figaro*, 25 oct. 1860.

CHAPITRE VII

Les théâtres de société sous le Second Empire. Octave Feuillet et la comédie de salon.

Lorsqu'il disait : « Oui, j'aime parader. Qu'il y ait du monde pour me regarder, et je me fiche à bas des tours de Notre-Dame » (1), le marquis de Galliffet donnait la note de son époque. La société du Second Empire fut véritablement folle de représentation. Lorsque la mascarade officielle exigée par l'étiquette de la cour ne lui suffit plus, elle courut aux bals costumés, elle se passionna pour les charades, les tableaux vivants, les comédies, les revues, voire même les drames et les tragédies. Ce fut l'âge d'or du cabotinage.

On sait le rôle qu'avait joué la comédie de société au XVIII^e siècle. Ayant subi pendant la Révolution une éclipse partielle, elle avait repris son essor sous le Directoire, s'était épanouie de nouveau sous le Consulat et l'Empire, et était restée en honneur sous les régimes suivants (2).

Sous la Monarchie de Juillet, les soirées dramatiques du comte de Castellane (3) avaient été brillantes entre toutes. Très féru de théâtre, il avait fait bâtir au milieu du jardin de son hôtel du Faubourg Saint-Honoré, une salle de spectacle qui communiquait par une galerie avec l'un des salons de réception; rien n'y manquait: amphithéâtre, galerie, orchestre, loges, toile, décors. Pendant de nombreuses années,

(1) Cité par L. Claretie, *Théâtres de Société*, p. 146.

(2) Du Bled, *La Société Française du XVI^e siècle au XX^e siècle*, VIII^e série, p. 93 et s.

(3) Voir: Circaud (E.), *Société Historique et Archéologique des VIII^e et XVII^e arrondissements (17^e et 18^e années)*, *Mélanges*, Emile Le Senne; L. Claretie, *op. cit.*, p. 123; Du Bled, *op. cit.*, p. 116; Beaumont-Vassy, *Les Salons de Paris et la Société parisienne sous Louis-Philippe*, p. 334; Dumas fils, *Théâtre Complet*, t. I, *Dédicace* à H. Lavoix; *Salons de Paris*, 2 mai 1858; Friedrich von Flotow's *Leben von seiner Witwe*, Leipzig, 1892, Chap. VII; Malo, *La Gloire du Vicomte de Launay*, pp. 197-201.

deux troupes d'amateurs, la première sous la direction de la duchesse d'Abrantès, la seconde sous la direction de M^{me} Sophie Gay, avaient rivalisé sur cette scène avec des artistes de la Comédie-Française et de l'Opéra-Comique. C'est là qu'en 1836 on entendit pour la première fois à Paris la musique de Flotow, lequel y fit jouer par des amateurs du grand monde un opéra en un acte intitulé *Rob-Roy*; l'année suivante, il écrivait pour la même scène son opéra *Alice*. Les habitués de l'Hôtel Castellane eurent aussi la primeur du talent dramatique d'Alexandre Dumas fils, qui y fit représenter en 1845 *le Bijou de la Reine*, sa première pièce.

C'est à ce temple de la comédie de société qu'allait revenir, après les troubles de 1848, l'honneur de donner à Paris la première soirée de comédie intime (1). Le salon des Castellane rouvrit en janvier 1851 pour recevoir « les trente-deux quartiers de la noblesse et les trente-deux quartiers du génie » (2) que la comtesse de Castellane faisait fusionner chez elle grâce à ce tact et à ce charme vantés par Arsène Houssaye. On donna *le Caprice* et un proverbe inédit d'Augustine Brohan, *les Métamorphoses de l'amour*; à l'entr'acte, Offenbach exécuta deux morceaux de sa composition (3). Cette soirée fut suivie par d'autres où l'on joua des comédies inédites d'Arsène Houssaye, de Jules Lecomte, de Dumas fils et de M^{me} Roger de Beauvoir (4). Le théâtre de l'Hôtel Castellane continua donc, par le prestige de son ancienneté et l'éclat de ses soirées, à jouer, pendant les premières années du Second Empire, un rôle important dans la vogue du spectacle privé.

*
**

Dès le 20 avril 1853, on lit dans le journal *Paris* : « Il ne manque pas à Paris de ces théâtres-bonbonnières où la haute société vient s'essayer ouvertement à ces petites comédies qu'elle joue si bien à huis-clos : on a applaudi l'Hôtel Castellane chez lui; on veut que l'Hôtel Castellane vienne aussi

(1) *Le Follet*, 1^{er} févr. 1851; *la Mode*, 8 févr. 1851; A. Houssaye, *Confessions*, V, p. 325.

(2) *Ibid.*

(3) Voir *la Mode*, 8 févr. 1851.

(4) Circaud, *loc. cit.*, p. 61; Fleury et Sonolet, *La Société du Second Empire*, III, p. 256.

applaudir chez soi... On charpente sur une pelouse de jardin et voilà un parterre tout fait. » C'est ainsi que se sont passées les choses chez une grande dame russe, M^{me} de Solovoy, princesse Gagarine, qui fait jouer devant l'élite du grand monde — la princesse Mathilde, la marquise d'Adda, la princesse de Bauffremont, les duchesses de Larochefoucauld, de Maillé, d'Estrée, MM. de Noailles, de Castellane, de Richelieu, de Rohan, Lord Canterbury, etc... — quatre petites pièces, dont l'une est *le Pour et le contre* de Feuillet :

M^{me} de Solovoy, dans son rôle de marquise du *Pour et contre*, s'était chevaleresquement réservé l'emploi le plus difficile. Jamais le proverbe d'Octave Feuillet n'avait été joué, et, — terrible écueil, — tous les chatoiements de ce bijou littéraire consistent dans des nuances aussi difficiles que délicates. Eh bien ! on s'est joué des difficultés avec une aisance parfaite, et on a monté et descendu la gamme de ces nuances dangereuses avec une sûreté d'allure et une finesse de langage que n'atteignent pas toujours mademoiselle ou monsieur telle et tel, dans leur pièce favorite... (1).

Augustine Brohan avait dirigé les répétitions.

Chez M. Goubic, un riche agent de change qui a installé chez lui un théâtre fort coquet, on donne au printemps de 1855 *la Fée* d'Octave Feuillet. Eugène Feuillet assiste à la soirée et en fait le récit à son père : « L'installation du théâtre de M. Goubic... est ravissante. Rien n'y manque. M^{me} Goubic a monté *la Fée* avec un soin tout à fait amoureux. Les décors faits exprès sont ravissants. Pas un accessoire qui manque. La grêle et le vent mieux imités qu'aux Français. Charmant duo de piano et hautbois dans lequel on a intercalé avec beaucoup de bonheur la petite Ballade Bretonne que j'aime tant. Le principal rôle joué par un M. Sabbatier — un peintre qui connaît Octave. Il dit très juste, mais il est un peu froid. Le vieux joué par un amateur qui compterait parmi les meilleurs acteurs des meilleurs théâtres de Paris. Mais M^{me} Goubic, très intelligente d'ailleurs, est vraiment trop vieille. Elle doit friser la cinquantaine qui la défrise — et elle est trop grosse. C'est dommage, car elle joue bien et mériterait de rajeunir à la fin de la pièce comme elle devrait le faire.

(1) *Paris*, 20 avril 1853.

Cela m'a paru à moi un peu lent. Houssaye, lui, à côté de qui je suis resté tout le temps, ne serait pas éloigné de préférer cela au *Village!* » (1).

A cette époque, la comédie de salon est tellement répandue que l'on commence à en chroniquer longuement; Auguste Villemot écrit par exemple :

Paris en attendant le printemps, est possédé, en ce moment, d'une maladie intermittente qu'on appelle la *comédie de société*. Dans les salons, vous ne rencontrez que des paravents, et quelquefois un petit théâtre qu'un amateur se plaît à monter et à démonter chez toutes les personnes qui veulent bien l'honorer de leur confiance.

Les hommes et les femmes du monde prennent un singulier plaisir à ces jeux, il faudrait dire à ces joujoux, de la scène. On retrouve en miniature, dans les coulisses de la comédie de société toutes les intrigues et toutes les variétés des théâtres subventionnés. Les rôles jeunes sont recherchés par les femmes mûres: les rôles marqués seraient répudiés par tout le monde, si les jeunes gens ne s'en chargeaient volontiers. On se farcit la mémoire des pièces que l'on a vu représenter cent fois aux Français et au Gymnase; on *collationne*, on répète, on essaye des costumes, et on occupe ainsi la vie oisive, si difficile à dépenser quand on a un hôtel, des chevaux et pas d'emploi sérieux dans le monde (2).

Mais l'épidémie sévit aussi dans les classes moyennes: dans un salon bourgeois on joue le premier essai d'un clerc de notaire. « On entend un sanglot étouffé dans la salle: c'est la mère du clerc de notaire, qui ne peut contenir son émotion en entendant réciter l'œuvre de son fils » (3). L'année suivante, Villemot constate de nouveau que la comédie de société est partout: aux Tuileries, à l'Hôtel Castellane, au faubourg Saint-Germain et à la Chaussée d'Antin (4). « Tout salon est un théâtre, — tout paravent une coulisse, — tout beau-père est un souffleur » (5).

Dès 1857, le théâtre Castellane est fermé (6), mais il n'en

(1) Lettre du 3 mai 1855.

(2) *Figaro*, 18 mars 1855, cité par Du Bled, *op. cit.*, p. 130, et par L. Claretie, *op. cit.*, p. 126.

(3) *Figaro*, 18 mars 1855.

(4) *Figaro*, 13 mars 1856.

(5) *Figaro*, 20 mars 1856.

(6) Circaud, *loc. cit.*; H. Malo, *op. cit.*, p. 201.

manque pas pour le remplacer. Le 10 mai, c'est l'inauguration du célèbre Théâtre Marbeuf d'Emile de Girardin, qui y fait jouer une pièce inédite de Dumas père, *l'Invitation à la Valse*. Grand succès pour les principaux interprètes, Dupuis et Landrol du Gymnase, et pour l'auteur-directeur qui assiste à la représentation (1). On va aussi ce printemps-là chez un Russe de la grande école, le comte Bazilewski, qui donne des soirées dramatiques très réussies où l'on entend des pièces inédites jouées tantôt par des amateurs, tantôt par des acteurs de profession, tels Favart et Leroux (2). L'hiver suivant, le comte fait construire chez lui un théâtre auquel il donne le nom de Théâtre du Faubourg Saint-Germain (3). En février, on y joue un vieux vaudeville (4) et en avril des artistes des Français et du Gymnase y interprètent une comédie inédite de Madame Mélanie Waldor, *le Portrait* (5). Le décorateur chargé de monter le théâtre chez le comte Bazilewski en organise trois autres chez des particuliers à la même époque (6).

Enfin, en 1858, la manie de la comédie de société a pris une telle extension que pendant des mois *les Salons de Paris*, *Chronique Hebdomadaire à l'Usage des Gens du Monde*, y consacrent de nombreuses pages : le 2 mai, ce sont des conseils sur le choix d'une pièce, sur les répétitions, sur le souffleur, sur la construction du théâtre et de la rampe; du 9 au 23 mai, c'est un *Catalogue des pièces anciennes et nouvelles faciles à jouer en société*; ensuite, c'est la publication de pièces inédites qui ont déjà fait les délices des réunions mondaines (7).

Pour savoir ce qui se passait à la même époque dans les salons moins élégants de Paris, on n'a qu'à consulter les seize pages envoyées au *Charivari* par Daumier (8) pendant les mois d'avril, mai et juin 1858. La page du 12 avril, par exemple, représente un salon où l'on voit un professeur de diction

(1) *Mode Nouvelle*, 21 mai 1857; Hübner, *Neuf ans de souvenirs d'un ambassadeur d'Autriche à Paris sous le Second Empire*, t. II, p. 24.

(2) Voir les saynètes de Ponroy, publiées aux *Salons de Paris*, 30 mai, 6 juin, 25 juillet et suite, 1858.

(3) *Mode Nouvelle*, 21 févr. 1858.

(4) *Ibid.*

(5) *Salons de Paris*, 24 avril 1858.

(6) *Ibid.*, 2 mai 1858.

(7) Mai à octobre 1858.

(8) L. Claretie (*op. cit.*, p. 156 et s.), parle des Daumiers, mais fait une erreur de date.

dramatique en train d'indiquer à la bourgeoise le geste à faire. C'est *La Leçon du Professeur*: *Madame, ayez toujours de la dignité dans le geste... en prononçant votre phrase, ayez soin de bien m'imiter... voici le geste du mépris!...* Le 14 avril c'est *Une maîtresse de maison du marais qui a tenu absolument à faire concurrence au Théâtre-Français... rien n'a été négligé pour la mise en scène!...* Dans une alcôve de salon, devant une lampe posée sur le plancher entre deux candélabres en guise de rampe, deux amateurs — un homme et une femme — jouent la comédie, en présence de braves bourgeois. Le 29 avril on voit Maître Galoubet qui s'est retiré dans son cabinet pour répéter sa tirade pendant que ses trois clerks sont penchés sur leur besogne. La légende : *Maître Galoubet, avoué de 1^{re} instance, faisant attendre ses clients, pour répéter sa grande scène d'amour*. Le 30 avril, Monsieur et Madame répètent leur scène de tragédie au salon; deux domestiques écoutent à la porte; l'un a l'œil fixé au trou de la serrure; l'autre demande : *Dites-donc Baptiste, qu'est-ce qu'y ont donc Monsieur et Madame, à crier comme ça depuis une heure... y s'battent bien sûr... — Eh non... y font des gestes que c'est à crever d'rire... j'y suis, y répètent leur tragédie qu'y doivent jouer dans une soirée chez madame Follemèche... sont t'ils heureux nos bourgeois d'avoir des rentes pour pouvoir s'divertir comme ça!... oh!... monsieur surtout, est presque aussi drôle que le pierrot des Folies-Nouvelles!* Puis, le 14 mai, *Répétition d'une pièce dramatique*. — *Non, barbare!... la mort seule pourra me séparer de mon enfant!...* Dans une chambre à coucher une jeune femme répète son rôle sous l'œil de sa mère; pour simuler l'enfant, elle s'est emparée du traversin qu'elle serre sur son cœur.

Cette consécration par la caricature de la manie du jour nous permet de constater à quel point elle avait envahi Paris vers 1858. « Des savants en us et de graves staticiens » affirmaient « qu'elle avait pris sa naissance en province et que c'était de la province que la contagion avait gagné Paris » (1). Il est certain que les charades et la comédie de salon fleurissaient à cette époque dans de nombreux châteaux pendant la saison de chasse. Henry de Pène cite entre autres les châteaux

(1) *Les Salons de Paris*, 2 mai 1858.

de Praslin, de la Buzardière, de Poiseux dans la Nièvre (1), le château du comte de Scitivaux près Nancy et le château de la comtesse de Mitry, également en Lorraine (2). Quant à la châtelaine de Nohant, après avoir ressuscité *la Comedia dell'Arte*, elle consacrait de longues heures à habiller les *pupazzi* de son fils pour faire les délices des habitués du château. M^{me} Edmond Adam a décrit avec enthousiasme la merveilleuse réalité de ces marionnettes et l'art avec lequel Maurice Sand les faisait mouvoir (3). Pour ce qui regarde la comédie de société à la cour, il est incontestable qu'elle eut ses plus brillantes assises au château de Compiègne plutôt qu'aux Tuileries. Et le théâtre de Compiègne, s'il ne fut pas l'initiateur de la mode, joua par son prestige un rôle considérable dans le développement de la comédie de société et la conduisit dans des voies nouvelles qui la firent briller d'un plus grand éclat et lui assurèrent un regain de faveur pendant la seconde décennie de l'Empire.

*
**

Dès son premier séjour à Compiègne en décembre 1852, Napoléon III avait inauguré la coutume de faire jouer la comédie par une troupe parisienne sur le théâtre que Louis-Philippe avait fait construire dans l'ancien jeu de paume. La troupe du Gymnase donna cette année-là *Un Fils de famille* de Bayard et Biéville. Pendant les années qui suivirent, le Théâtre-Français, le Vaudeville, les Variétés, l'Odéon, l'Ambigu-Comique, le Théâtre Déjazet, la Porte-Saint-Martin, le Cluny et le Palais-Royal furent aussi appelés à jouer sur cette scène. Il y eut sous l'Empire quarante-neuf représentations de ce genre dans le petit théâtre de Compiègne (4). « Cette salle, écrit Imbert de Saint-Amand en 1856, contenait 800 personnes avant l'invasion de la crinoline. Elle n'en tient guère plus que 500. La décoration est blanc et or; la tenture des loges varie entre le rose et l'orange. La salle a un amphithéâtre semblable à celui de l'Opéra, et qui forme l'estrade

(1) *Mode Nouvelle*, 11 déc. 1858.

(2) *Ibid.*, 1^{er} oct. 1859.

(3) Cité par Du Bled, *op. cit.*, p. 162.

(4) Pour tous renseignements sur les soirées de spectacle professionnel à Compiègne, nous renvoyons à l'ouvrage de Leveaux, *Le Théâtre de la Cour à Compiègne*.

d'honneur où la cour prend place pendant les représentations. Sur le devant de cette estrade se trouvent deux fauteuils, l'un pour l'Empereur, l'autre pour l'Impératrice » (1). Ce théâtre offrait un spectacle fort brillant le soir d'une représentation avec ses stalles d'orchestre remplies d'officiers et de fonctionnaires en grande tenue et son amphithéâtre garni de jolies femmes décolletées et parées.

Mais ce n'est pas de ces soirées de grande cérémonie qu'on garda le meilleur souvenir : les auteurs de mémoires parlent plus souvent et avec plus d'enthousiasme des spectacles que les intimes de Compiègne organisèrent eux-mêmes et donnèrent devant les seuls invités de la série sur le petit théâtre portatif, « très complet, avec décors et draperies rouges à crépines d'or » (2), que l'on dressait dans le cadre plus intime de la salle à manger impériale (3). Ce ne semble cependant être qu'après la guerre de Crimée que les soirées d'amateurs devinrent un des divertissements réguliers des séries de Compiègne. C'est aux charades qu'on s'adonna d'abord ; on en jouait ordinairement une pour la fête de l'Impératrice le 15 novembre (4). Le malicieux Viel-Castel parle d'une charade qu'on organisa ainsi pour la Sainte-Eugénie en 1857 et dont Mérimée et Mocquart firent la poésie. « Les actrices, dit-il, presque toutes étrangères, ont estropié la poésie à qui mieux mieux » (5). Quelque temps avant la guerre d'Italie, disent Fleury et Sonolet, « on se mit à jouer dans l'intimité de Compiègne des petites pièces de genre gai », et ils citent *l'Affaire de la rue de Lourcine* de Labiche (6).

C'est à cette époque que l'Impératrice, gagnée par la contagion, se fit donner quelques leçons d'art dramatique par Régnier ; et le 13 novembre 1859, elle fit son unique apparition sur la scène du petit théâtre portatif de Compiègne dans le rôle de la Comtesse de Pons des *Portraits de la Marquise*. Ménière écrit quelques jours plus tard :

A force de voir jouer la comédie, Sa Majesté a eu l'idée de la jouer elle-même, et elle a prié M. Feuillet de lui composer

(1) *La Cour du Second Empire*, p. 146 (23 oct. 1856).

(2) Quentin-Bauchart, *Les Chroniques du château de Compiègne*, p. 246.

(3) Id., *ibid.*,

(4) Sylvanecte, *La Cour Impériale à Compiègne*, p. 51.

(5) *Mémoires sur le règne de Napoléon III*, t. IV, p. 212.

(6) *La Société du Second Empire*, t. III, p. 285.

une petite pièce. On a su que, l'an dernier, un des meilleurs comédiens du Théâtre-Français avait donné quelques leçons à l'Impératrice, et l'on a su aussi que Régnier, le professeur, avait pensé que sa belle élève avait peu de dispositions pour cet art. Quoiqu'il en soit, M. Feuillet a fait une petite pièce... et l'on s'est vivement occupé de la mise en scène. Plus de quinze jours ont été consacrés aux répétitions, et l'un de ces derniers jours, la représentation a eu lieu. Les invités n'étaient pas très nombreux et la noble dame était prodigieusement émue au moment d'entrer en scène. A tel point même, que, s'étant fait apporter un verre d'eau, ses dents claquaient et le verre les heurtait avec un bruit saccadé qui a été entendu des voisins... J'ai entendu dire à M. O. Feuillet que sa Majesté a déployé un vrai talent, beaucoup de grâce et une vive intelligence des intentions de l'auteur. Elle a mis un zèle très grand aux répétitions, se faisant expliquer les idées du poème, entrant très lestement dans les situations (1).

Les autres rôles étaient tenus par la comtesse d'Ayguevives, le baron de Talleyrand, le comte Gaston d'Andlau, le marquis de Cadore et le comte de Riencourt. M^{me} Octave Feuillet raconte qu'à cette occasion, l'auteur reçut de son illustre interprète une bonbonnière qui encadrait le portrait de l'Impératrice dans le costume poudré qu'elle portait ce soir-là (2).

Mais c'est à partir de 1861 que la comédie d'amateurs eut à Compiègne ses plus beaux jours; et l'arrivée à la cour des Metternich semble y avoir été pour beaucoup. L'ambassadeur d'Autriche s'ingénia à trouver des distractions pour remplir les soirées de la cour (3); très bon musicien, il était un « accompagnateur incomparable pour ramener dans le ton une voix qui s'égarait ou pour la suivre avec habileté dans son déraillement » (4). Mais c'est surtout la pétillante princesse de Metternich avec son génie d'organisatrice et son talent de comédienne, qui fut l'âme et l'inspiratrice des plaisirs de Compiègne pendant la seconde décade de l'Empire. Une lettre d'Octave Feuillet nous renseigne sur sa manière de mener les choses :

(1) E. Ménière, *Journal du docteur Prosper Ménière*, p. 439.

(2) *Quelques années de ma vie*, p. 199. *Les Portraits de la Marquise*, interprétés par Coquelin cadet, Baillet, Reichemberg et Baretta, eurent six représentations à la Comédie-Française en 1882.

(3) Fleury et Sonolet, *op. cit.*, t. III, p. 272.

(4) Massa, *Souvenirs et Impressions*, p. 174.

J'ai une conférence, dit-il, avec la princesse de Metternich qui veut organiser une charade pour la fête de l'Impératrice. Elle est venue à moi dès hier, pour me faire part de ses projets. Le mot qu'elle a trouvé est *Anniversaire*. Pour la première série ce sera ma sœur Anne. Pour la seconde, hiver. Elle rêve que M. de Galliffet soit un homme qui tombe le ventre sur la glace et qui ne peut pas se relever. — Très bien, princesse. Pour la fin, serre et anniversaire confondus, elle présentera un bouquet de fleurs animées à l'Impératrice en chantant trois couplets dont le prince son mari fera la musique. — Et qui fera les vers? ai-je demandé. — Vous, m'a-t-elle dit » (1).

Il en fut ainsi; de plus, le romancier des élégances mondaines endossa un costume ridicule et joua le jardinier dans la scène finale.

Je m'étais fait de mon mieux, écrit-il à sa femme, une tête de vieux bonhomme poudré à blanc avec mon claque planté droit sur ma tête et orné de fleurs...

Pour relever un peu la banalité des fleurs animées, j'avais eu l'idée qui a fort réussi, de mettre en contraste un groupe d'hommes affublés de fleurs ridicules; j'avais caché à droite et à gauche, mes deux groupes par deux paravents que j'appelais des châssis. La princesse venait choisir des fleurs dans ma serre. Je découvrais d'abord le paravent, côté des hommes et, après le succès de rire, je passais au paravent des dames. Elles étaient toutes enguirlandées gracieusement. Le coquelicot était madame Lehon, la marguerite madame de Vatry. Ces deux dames étaient particulièrement ravissantes. M^{me} de Persigny était en bluet des pieds à la tête et très réussie (2).

La charade continua donc à être en faveur pendant la gestion de M^{me} de Metternich. Cette même année, 1862, sur la demande de l'Impératrice, Albéric Second en improvisa une où il y eut un rôle pour le Prince Impérial, qui était alors âgé de six ans et demi (3).

L'année suivante il y eut rivalité dans ce jeu entre Ponsard et Feuillet. Celui-ci avait choisi le mot *Ermite*. Il décrit son triomphe à sa femme :

(1) M^{me} O. Feuillet, *Quelques années de ma vie*, p. 294.

(2) *Ibid.*, p. 297.

(3) Chambrier, *La Cour et la Société du Second Empire*, t. II, p. 159; A. Houssaye, *op. cit.*, t. IV, p. 157 et s.

Le succès a été énorme, absurde... L'Empereur riait comme un bienheureux devant ma casquette d'or. J'avais eu l'idée de me faire par-dessus le marché deux bracelets de grelots qui m'entouraient la cheville du pied, et qui, avec les castagnettes de d'Arjuzon, complétaient la symphonie. On m'a fait aussi répéter la sérénade avec délire, on cassait les banquettes... La princesse de Beauffremont et M^{me} Raimbeaux étincelaient sur leur balcon à tentures rouges, comme deux châsses. La princesse couverte de diamants, les cheveux pleins de diamants, le cou ruisselant de diamants, la robe constellée de diamants. La soubrette avait une longue robe vénitienne à ramages, et un immense collier de grosses perles d'or tombant en triple étage sur la poitrine. C'était un collier de la princesse Mathilde. M^{me} de Beauffremont n'était pas moins éclatante dans son costume de fée, et M^{me} de Vatry en paysanne Louis XV, était aussi fort avenante.

Le dernier tableau n'était pas de moi : je n'y avais contribué en rien. C'était la tentation de Saint-Antoine... Après avoir changé des pieds à la tête, je suis rentré dans le salon pour voir le tableau : j'ai été salué par des salves insensées. Jamais *le Cid* n'a valu à Corneille une pareille ovation. Enfin, la toile s'est levée et on a vu Saint-Antoine représenté par M. Niewerkerke avec Mmes de Morny et de Girardin en diablesses entourées de petits diabolotins. M. de Niewerkerke s'en est tiré très spirituellement... Ceux et celles qui doivent figurer demain dans la charade de Ponsard faisaient des mines plaisantes de consternation ; quelques-uns remettaient leur rôle à Ponsard, qui, lui, brave et honnête cœur, se désespérait au point de se trouver mal... (1).

Mais l'auteur de *Lucrèce* put se féliciter d'un égal succès, car sa charade, *Harmonie — Arme au nid* — fut tirée à cent exemplaires par l'imprimerie impériale pour les invités de la série (2). Citons parmi les interprètes : la duchesse de Morny, M^{me} Fleury, la duchesse d'Isly, la princesse de Beauffremont, M^{me} Emile de Girardin, la Baronne de Vatry, M. de Nieuwerkerke, le marquis de Latour-Maubourg et le Prince Impérial, qui jouait l'Amour qu'on trouvait *au nid* (3).

Le jeune prince eut aussi un rôle dans la charade écrite par Emile Augier pour la Sainte-Eugénie en 1865. La mémoire lui fit défaut au beau milieu des vers qu'il avait à réciter.

(1) M^{me} O. Feuillet, *Quelques années de ma vie*, p. 309 et s.

(2) Imbert de Saint-Amand, *Napoléon III*, p. 406.

(3) *Ibid.*, Chapitre XXIII; Quentin-Bauchart, *Chroniques de Compiègne*, p. 246; L. Claretie, *op. cit.*, p. 129.

« — Eh bien, Louis, lui demanda l'Empereur de sa place. Tu ne sais plus? — C'est qu'il n'y a pas de souffleur! répondit vivement le prince, qui avait neuf ans. Puis il recommença, et cette fois, arriva à bon port » (1).

Les séries de Compiègne fournirent aussi aux jolies femmes l'occasion de se montrer dans des tableaux vivants. La princesse de Metternich y fit voir des costumes éblouissants et les « plus merveilleux diamants du monde » (2). Tout un essaim de grandes dames y apportèrent l'appoint de leur beauté : les deux princesses Murat, Mmes de Gallifet, de Persigny, de Pourtalès, de Poilly, de Vatry, Walewska, Bartholoni, le Hon (3). On se servait quelquefois de tableaux pour compléter les charades : c'est ainsi qu'Hébert en arrangea pour l'*Anniversaire* de Feuillet. La princesse Anna Murat et le prince de Metternich figuraient la *Toilette d'Esther*; M^{me} de Gallifet représentaient la *Cruche cassée*; M^{me} Walewska était l'étoile du tableau d'Herculanum; enfin M^{me} de Persigny faisait Diane entourée de ses Nymphes et surprise par Actéon (4). En 1868, Viollet-le-Duc et Cabanel organisèrent des tableaux vivants qui remportèrent un vif succès: ils représentaient *Esther aux pieds d'Assuérus*, *Jacob et Rebecca*, et *Ophélie* (5).

Le ballet, la comédie, l'impromptu et la parodie eurent aussi leur tour à cette époque.

En 1861, pour la fête de l'Impératrice, on fit aux souverains et à leur hôte, le roi Guillaume de Prusse, la surprise de leur offrir un ballet réglé par le maître des ballets de l'Opéra, et dansé par le marquis de Caux, la princesse de Metternich et trois autres grandes dames (6). Huit jours plus tard, on jouait *Un piège*, comédie en un acte de Paul Dhormoys (7).

L'année suivante, le talent du duc de Morny fut mis à l'épreuve. On joua de lui deux pièces (8), dont la première,

(1) Quentin-Bauchart, *op. cit.*, p. 248

(2) Fleury et Sonolet, *op. cit.*, t. III, p. 273.

(3) Id., *ibid.*

(4) Lettre de Feuillet (s. d.) à sa femme, citée par M^{me} Feuillet dans *Quelques années de ma vie*, p. 296.

(5) Quentin-Bauchart, *op. cit.*, p. 246.

(6) L. Claretie, *op. cit.*, p. 131.

(7) Quentin-Bauchart, *op. cit.*, p. 249. Voir aussi *Un piège*, Paris, 1863, in-18.

(8) L. Claretie, *op. cit.*, p. 131; Quentin-Bauchart, *op. cit.*, p. 249; de Maugny, *Souvenirs du Second Empire*, p. 73; M^{me} Carette, *Souvenirs intimes de la Cour des Tuileries*, t. III, p. 226.

qui s'appelait *la Succession Bonnet*, fut interprétée par M^{me} Barrachin et MM. de Saulcy, Mérimée, Viollet-le-Duc, Edouard Delessert et Philippe de Massa. Dans la seconde pièce, ces messieurs donnaient la réplique à l'auteur. C'était un impromptu écrit par le duc en un jour. L'Empereur lui-même avait fourni le sujet; il s'agissait de railler les petites manies des invités de la série. La pièce était donc intitulée *la Corde sensible* ou les *Dadas favoris*. Mérimée, qui jouait le rôle d'un personnage « boudeur et hostile au gouvernement » (1), fait le récit de la soirée à son ami Panizzi :

Il y avait un point assez délicat : c'était de faire des épigrammes sur les gens présents, à commencer par Leurs Majestés. Tout cela entremêlé de calembours et de lazzi de toute sorte. M. de Morny qui était en scène avec moi, était un peu ému. Pour moi, connaissant de longue main la débonnaireté de nos hôtes, je n'avais pas la moindre inquiétude du succès.

M. de Morny a commencé par faire les honneurs de lui-même. Ensuite nous avons passé à Lord Hertford qui, en entendant son nom a eu une peur de chien. Il a été très heureux de trouver que tout se bornait à un calembour. Il a une maison de campagne au bois de Boulogne qui s'appelle Bagatelle, et je demandais à M. de Morny s'il était vrai que ce seigneur anglais si riche ne s'occupât que de *bagatelles*? Puis est venu le tour de l'empereur, que nous avons impitoyablement raillé sur son goût pour les antiquités romaines. Enfin est venu le tour de l'impératrice, pour sa passion de meubler et d'arranger les appartements de manière à ce qu'on ne puisse s'y remuer (2).

En 1863, quelques jours après la représentation par l'Ambigu-Comique de *l'Aïeule*, drame en cinq actes de Dennery et Lacressonnière, on en fit une amusante parodie qui fut jouée « à l'emporte-pièce » par la princesse Anna Murat, la marquise de Galliffet et la duchesse de Tarente (3).

Mais de tous les genres dramatiques dont on essaya à Compiègne, c'est la revue satirique qui semble avoir eu le plus vif succès. Eut-elle ses origines dans les revues de circonstance jouées sur le théâtre d'Inkermann pendant la guerre de Crimée et sur le théâtre de Tortona pendant la

(1) L. Claretie, *op. cit.*, p. 132.

(2) *Lettres à M. Panizzi*, t. I, p. 293 (18 nov. 1862).

(3) Imbert de Saint-Amand, *Napoléon III*, p. 384 et s.

campagne d'Italie? Le théâtre d'Inkermann, organisé par le 2^e Zouaves, récréa pendant dix mois avec ses revues comiques les assiégeants de Sébastopol (1); la revue satirique eut aussi de beaux jours sur le théâtre de Tortona du 3^e Zouaves, si l'on en croit le programme qu'il affichait pour le 23 mai 1859, et où il annonçait entre autres attractions, *Une bonne Raclée*, tragédie en un acte mêlée de couplets improvisés pour la circonstance, « en l'honneur du combat de Montebello remporté par les Autrichiens sur les Français et les Piémontais » (2). Il est possible que Philippe de Massa, qui cultivait ce genre satirique et enchantait par sa verve, son esprit et son talent de poète, la cour, les châteaux, les salons et les cercles, ait été inspiré par l'exemple des Zouaves, car il avait fait la campagne d'Italie (3).

Toujours est-il que le jeune lieutenant des guides s'était fait remarquer par son œuvre de début, *les Cascades de Mouchy*, revue de l'année 1863, jouée le 19 décembre pour l'inauguration du château du duc de Mouchy en Oise; et que la princesse de Metternich, voulant effacer ce succès, pria le jeune poète de faire une revue pour Compiègne (4). Cela se passait au printemps de 1865. Le premier volume de *la Vie de César* par Napoléon venait de paraître: le titre de la revue était donc tout indiqué; elle s'appellerait *les Commentaires de César*. Massa se mit aussitôt à l'œuvre et avant le départ pour la villégiature de l'été, les trente rôles étaient distribués. L'automne venu, après quelques répétitions à l'ambassade d'Autriche, les interprètes se rendirent à Compiègne où ils n'eurent qu'à s'occuper des répétitions d'ensemble. Les représentations eurent lieu le 26 et 27 novembre (5). Les costumes avaient été dessinés par Marcelin et Emile Perrin. Viollet-le-Duc remplissait les fonctions de souffleur, et le prince de Metternich tenait le piano qui servait d'orchestre. M^{me} de Metternich, qui jouait trois rôles, était l'étoile de la

(1) L. Claretie, *op. cit.*, p. 191 et s.

(2) *Mode Nouvelle*, 11 juin 1859.

(3) Voir son *Théâtre intime*, Tours, 1877, in-18, et ses *Souvenirs et Impressions*.

(4) M^{me} Carette, *op. cit.*, t. III, p. 239.

(5) A consulter sur *les Commentaires de César*: L. Claretie, *op. cit.*, pp. 135-138; Quentin-Bauchart, *op. cit.*, 251-257; M^{me} Carette, *op. cit.*, t. III, pp. 240-265; de Maugny, *op. cit.*, Chap. VI et VII; Massa, *Souvenirs et Impressions*, et *Commentaires de César*.

troupe. Elle eut son plus beau succès dans le rôle de la Chanson, mais elle joua avec beaucoup de verve le cocher de fiacre dans la scène qui rappelait la grève des cochers à laquelle l'Impératrice, en l'absence de Napoléon, avait mis fin en faisant conduire les voitures de place par les soldats de la garde impériale. Le baron Lambert jouait le compère Prud'homme qui faisait les commentaires sur les événements de l'année. Au dernier tableau, le Prince Impérial figurait l'avenir en grenadier. Allusions aux événements politiques, parodie de l'opéra en vogue : *l'Africaine*, sous-entendus flatteurs à l'adresse des souverains, tout se retrouvait dans cette revue de l'année en deux actes. *César* en fut enchanté et prononça dessus le jugement que voici : « C'est du meilleur goût, très amusant et bien français » (1).

Sur le compte rendu de ce spectacle, qui représente en quelque sorte l'apogée de la comédie de société à Compiègne, nous terminons notre exposé du rôle qu'y joua ce divertissement pendant les brillantes séries des séjours impériaux. Ce bref examen nous permet de constater que le château de Compiègne fut une pépinière d'auteurs, d'acteurs, de danseurs, de régisseurs, de souffleurs, de costumiers, de musiciens et de compositeurs amateurs : à Compiègne la comédie de société fut véritablement la comédie d'amateurs.

*
**

A Saint-Cloud et à Fontainebleau, où il n'y eut que très exceptionnellement des séries comme celles de Compiègne, la comédie de société joua un rôle plus effacé. A Saint-Cloud, nous ne relevons que des représentations par des troupes parisiennes. Hübner en cite deux en octobre 1855 : l'une donnée par le théâtre Déjazet, l'autre par le Gymnase (2) ; au printemps suivant, ce sont des artistes du Théâtre-Français qui y jouèrent trois pièces à l'occasion du baptême du Prince Impérial (3). A Fontainebleau, par contre, on joua plutôt sans cérémonie dans un des salons, des charades et des impromptus (4). Comme la cour y séjournait ordinaire-

(1) De Maugny, *op. cit.*, p. 88.

(2) *Op. cit.*, t. I, p. 346 et s.

(3) *Souvenirs de Delaunay*, p. 126.

(4) L. Claretie, *op. cit.*, p. 144 ; Hübner, *op. cit.*, t. I, p. 174 ; Tascher de la Pagerie, *Mon séjour aux Tuileries*, t. I, Chap. XI.

ment pendant les chaleurs de juin ou de juillet, le théâtre de la cour du Cheval Blanc semble avoir très peu servi. Aux Tuileries, les bals et les concerts furent plus en honneur que la comédie. Cependant, il y eut quelquefois des soirées dramatiques. En 1867, par exemple, Bressant, M^{me} Plessy et Mlle Dinah Félix y jouèrent *le Pour et Contre* de Feuillet devant les délégués de l'Exposition (1); à la même époque, on reprit avec quelques retouches *Les Commentaires de César* de Massa, qui furent joués « devant un parterre de rois » (2). C'est aux Tuileries dans l'appartement du Prince Impérial qu'eut lieu un des derniers spectacles privés de l'Empire. Le mardi-gras 1870, on y joua *la Grammaire* de Labiche; le Prince tenant le rôle de Poitrinas (3). Après la chute de l'Empire, on essaya de faire revivre au château d'Arenenberg ces joyeuses soirées dramatiques: sur un théâtre « improvisé dans le salon avec quelques arbustes et des paravents », le Prince Impérial et son ami d'enfance Pierre de Bourgoing jouèrent *le Télémaque* de Verconsin (4).

*
**

L'exemple de la cour eut sa répercussion pendant la seconde décade de l'Empire dans le Tout-Paris officiel, mondain et artistique. Les intimes de Compiègne ne se contentèrent pas de la saison dramatique du château: ils voulurent jouer ou faire jouer la comédie dans leurs salons parisiens. Pour l'inauguration de son Palais pompéien avenue Montaigne, le prince Napoléon donna en 1860 une soirée dramatique où l'on entendit *la Femme de Diomède* de Théophile Gautier et *le Joueur de Flûte* d'Emile Augier, joués par Favart, Got, Madeleine Brohan, Samson et les deux auteurs (5). On joua aussi la comédie dans les salons de la princesse Mathilde: en avril 1864, le duc de Morny y fit représenter par Bressant, Worms et Madeleine Brohan, sa comédie intitu-

(1) *Entr'acte*, 8 mai 1867.

(2) De Maugny, *op. cit.*, p. 89.

(3) L. Claretie, *op. cit.*, p. 147.

(4) *Ibid.*, p. 142.

(5) A. Houssaye, *op. cit.*, V, p. 172; *Journal de Got*, t. II, p. 8. Comtesse Tascher de la Pagerie, *op. cit.*, t. II, p. 93 et s.

lée *Pas de Fumée sans un peu de feu* (1); l'année suivante, en l'honneur de l'anniversaire du Prince Impérial, les enfants de l'aristocratie y donnèrent *le Maître d'Ecole* de Lockroy avec tant de succès qu'on dut recommencer trois fois (2); en avril 1869, *la Revanche de Scapin* de Théodore de Banville fut jouée par Coquelin et Mlle Emma Fleury devant Leurs Majestés et un parterre de princesses (3). Le duc de Morny ne se priva pas non plus du plaisir d'entendre « sur le Théâtre de la Présidence du Corps législatif » les œuvres de M. de Saint-Remy: de 1861 à 1864, il y fit jouer pour la première fois la plupart des pièces qu'il a réunies sous le titre de *Comédies et proverbes*. Les acteurs se nommaient Barré, Coquelin, Delaunay, Dieudonné et Mmes Madeleine Brohan, Delaporte, Victoria Lafontaine et Ponsin (4). Il arrivait même à l'homme d'état de s'effacer devant l'auteur dramatique. Un jour où Delaunay faisait répéter *les Finesses du mari* au Palais-Bourbon, le duc ne put s'arracher « aux délices d'écouter sa prose »: il fit attendre les députés et la séance jusqu'à ce que la dernière réplique eût été donnée (5).

Chez les Metternich on retrouvait la brillante coterie de comédiens amateurs de Compiègne: avec l'ambassadeur et l'ambassadrice il y avait entre autres la comtesse de Pourtalès, la marquise de Galliffet, la princesse Poniatowska et Maurice Cottier, Paul de Bussierre, le comte de Solms et le marquis de Massa. Cette troupe avait l'habitude de fêter l'anniversaire de naissance du prince ou de la princesse par une comédie de circonstance dont Massa fut souvent l'un des auteurs (6). En mars 1865, c'est pour l'anniversaire de la comtesse de Pourtalès qu'on donna à l'ambassade une fantaisie de Massa intitulée *l'Ecole Buissonnière*. En 1868, à la même occasion, la troupe des Metternich joua chez le baron de Bussierre à l'Hôtel de la Monnaie, un vaudeville en un acte de Massa, Hector Crémieux et Maurice Cottier, intitulé *l'Impromptu de la Monnaie* et qui mettait en scène la con-

(1) Voir Morny, *Comédies et proverbes*, Paris, 1865, in-18.

(2) L. Claretie, *op. cit.*, p. 152.

(3) A. Houssaye, *op. cit.*, VI, p. 205 et s.

(4) Voir Morny, *op. cit.*

(5) Brisson, *Portraits intimes*, III, p. 184.

(6) Massa, *Souvenirs et Impressions*, p. 134.

fection d'une revue et raillait aimablement la princesse de Metternich, Augier, Feuillet, Sardou et Offenbach (1).

* * *

Ces comédiens amateurs du grand monde, devenus de plus en plus audacieux, songèrent un jour à faire bénéficier de leur talent les œuvres de charité. « Pas de petites pièces de théâtre, dirent-ils, c'est trop banal. Du nouveau, de l'étourdissant, un drame à costumes éblouissants » (2). Le choix tomba sur *Henri III et sa Cour*. Grâce au concours de la troupe qu'avait organisée et que dirigeait la princesse de Beauvau, grâce à la générosité d'un riche financier, M. Seillière, qui offrit son manège pour servir de salle de spectacle, ce projet fut exécuté avec le plus grand succès, au point de vue du moins de la recette : les billets avaient été mis à vingt francs et le drame fut joué deux soirs de suite devant sept cents spectateurs (3). Selon Charles Bocher ce fut aussi un succès d'artistes. « Inoubliable soirée », dit-il (4). Mais la comtesse Tascher de la Pagerie est moins indulgente : « Que dirai-je de cette représentation ? Que si la pièce eût été jouée ainsi par de véritables acteurs, on eût trouvé l'interprétation plus que médiocre, mais de la part d'amateurs on a été étonné et l'on a applaudi et admiré. J'ai remarqué cependant qu'en général ces messieurs commençaient très bien, mais qu'à mesure qu'ils avançaient ce bien diminuait, comme si leurs forces cessaient de les seconder. C'est le contraire de l'acteur qui sait se ménager, et qui, plus il avance dans son rôle, plus il y met de verve et d'énergie » (5). Et elle raconte que le comte de Mornay, épuisé après la première représentation — le spectacle durait de huit heures à une heure et demie — abandonna le rôle d'Henri III au comte de Miramon, qui le lut à la seconde représentation ; que Madame Abeille récitait le rôle de Catherine de Médicis « en poupée de cire » ; que le comte de Magnieu eut quelques beaux moments dans le rôle de Saint-Mégrin ; que la duchesse de Guise fut bien inter-

(1) L. Claretie, *op. cit.*, p. 165 ; *Théâtre intime* de Massa.

(2) Tascher de la Pagerie, *op. cit.*, t. II, p. 156.

(3) *Ibid.*, p. 157.

(4) *Mémoires de Charles Bocher*, t. II, p. 498 (18 mai 1862).

(5) *Op. cit.*, t. II, p. 157.

prêtée par la princesse de Beauvau: « elle était tout à fait grande dame et tombait évanouie en perfection »; que le comte de Grabowski joua le duc de Guise sans grandeur; que Maurice Cottier interpréta le rôle de Ruggieri en vrai artiste; enfin que la comtesse de Pourtalès eut un succès de beauté dans un rôle effacé (1).

L'année suivante, 1863, la princesse de Beauvau ne se contente plus du petit cadre d'un hôtel particulier pour sa soirée de charité: elle intéresse l'Impératrice à son projet et obtient la salle du Conservatoire, où sa troupe joue deux soirées de suite *Ce que Femme veut, Dieu le veut, le Village* d'Octave Feuillet et *le Sicilien* de Molière (2). En 1864, dans la même salle, on donne *Les Enfants d'Edouard* et *Embrassons-nous Folleville* — trois représentations (3).

« Malgré les critiques de quelques dévots, qui crient à l'impiété de ces représentations, à la perte du siècle qui permet de sang-froid aux dames de se montrer et de jouer pour de l'argent » (4), la comtesse Tascher de la Pagerie a suivi l'exemple de la princesse de Beauvau. Seulement, n'ayant pas comme celle-ci le concours d'une troupe organisée, elle a toutes les peines du monde pour composer son programme (5). Elle finit par annoncer deux pièces et quatre tableaux vivants. Le spectacle, qui a lieu dans l'Hôtel de M^{me} de Mayendorf, est fort bien accueilli les deux premières soirées. Mais pour la troisième et dernière, le succès s'annonce plus grand encore: la belle Castiglione a promis de paraître dans un tableau vivant de sa confection. On sait qu'elle sera seule et que le décor est une grotte. Impatience des spectateurs. Enfin la toile se lève. « Et la stupéfaction, la déception sont générales. La belle des belles, l'attendue, la désirée, est là, dans la grotte, couverte d'un costume d'ermite qui la cache de la tête aux pieds, et une pancarte en papier est collée au-dessus de sa tête avec ces mots: *Ermitage de Passy* » (6). La comtesse de Castiglione se vengeait ainsi d'un mauvais plaisant

(1) *Ibid.*, p. 158 et s.

(2) *Ibid.*, p. 175 et s.

(3) *Journal de Got*, 14 avril 1864, t. II, p. 34, cité par Du Bled, *op. cit.*, p. 133.

(4) Tascher de la Pagerie, *op. cit.*, t. II, p. 177.

(5) *Ibid.*, pp. 177-189.

(6) Comtesse Tascher de la Pagerie, *op. cit.*, t. II, p. 187.

qui lui avait envoyé une lettre anonyme où il se réjouissait d'avance de la voir en *Source d'Ingres*.

*
**

Cependant, la comédie d'amateurs ne chômaît pas non plus dans les milieux littéraires et artistiques, où l'on retrouvait de nombreux acteurs-directeurs formés à l'école de Compiègne. Nous avons parlé du Théâtre Marbeuf d'Emile de Girardin. On jouait aussi la comédie chez Théophile Gautier à Neuilly. « Nous avons reçu ces jours-ci, disent les Goncourt, un petit morceau de papier imprimé, portant ceci : « M***, vous êtes prié d'assister à une petite fête de famille, qui sera donnée à Neuilly, rue de Longchamps, 32, le 31 août 1862. »

« Et nous voici ce soir, rue de Longchamps, où nous trouvons 25 à 30 invités. C'est la chambre des filles de Gautier qui est la salle de spectacle, où il y a une toile, une rampe, et tous les fauteuils et toutes les chaises de la maison. La tablette de la cheminée sur laquelle on s'assied, simule le balcon. Sur la porte, au-dessus de laquelle se détire, en une pose anacréontique, une femme nue, est collée l'affiche :

THEATRE DE NEUILLY

Pierrot Posthume

« La toile se lève sur la scène où le peintre Puvis de Chavannes a peint d'assez cocasses décors, une scène où il y a juste la place pour un soufflet et un coup de pied dans le derrière. Et la farce commence, une farce qui paraît écrite au pied levé, une nuit de carnaval dans un cabaret de Bergame, autour d'une batte. Là-dedans, passe et repasse toute la famille, les deux filles de Gautier : Judith dans un costume d'Esméralda de la comédie italienne, développant des grâces molles ; la jeune Estelle, svelte dans son habit d'Arlequin, et montrant sous son petit museau noir de jolies moues d'enfant ; le fils de Gautier en Pierrot, un peu froid, un peu trop dans son rôle, un peu trop posthume ; puis Théophile Gautier lui-même, faisant le docteur, un Pantalon extraordinaire, grîmé, enluminé, peinturluré à faire peur à toutes les maladies énumérées par Diafoirus, l'échine pliée, le geste en bois,

la voix transposée, travaillée, tirée on ne sait d'où, des lobes du cerveau, de l'épigastre, du *calcaneum* de ses talons; une voix enrouée, extravagante, qui semble du Rabelais gloussé (1).

L'année suivante, enhardis sans doute par ce premier succès, les Gautier lançaient deux cents cartes d'invitation (2). Au programme *Pierrot posthume* et le *Tricorne enchanté*. Deux décors de Puvis de Chavannes, mise en scène de M^{me} Favart, théâtre dressé par Belloir. « Cette construction légère, couverte de coutil blanc et rouge, s'étendait sur la terrasse et en tenait toute la largeur entre la maison et le parapet. L'escalier du jardin était masqué, et il fallait, pour l'atteindre, traverser « la salle ». La scène communiquait par la porte vitrée, avec la salle à manger, qui nous servait de loge » (3). Soirée triomphale devant l'élite des lettres et des arts.

La littérature y comptait,

— La vieille aussi bien que la neuve, —

Si bien que Dumas fils était

Assis auprès de Sainte-Beuve...

chroniquait gaîment Théodore de Banville la nuit même de la fête (4).

Au Louvre, M. de Nieuwerkerke donnait aussi des soirées fort brillantes. On entendit chez lui *la Volière* de Nadaud, jouée par une troupe d'amateurs (5); et les comédiens du Théâtre-Français y donnèrent une petite pièce d'Arsène Housaye, pièce, dit l'impitoyable Viel-Castel, « d'une niaiserie, d'une prétention... d'une bêtise incroyable » (6).

Chez Offenbach, on entendait des parodies de la musique italienne interprétées par Halévy, About, Délibes et Bizet (7). Aux samedis du maestro Rossini c'étaient des opéras de poche, tels *La Laitière de Trianon* et *Loin du bruit* (8). Et chez

(1) *Journal*, t. II, p. 53 et s. Cité par Du Bled, *op. cit.*, p. 167 et 168.

(2) Judith Gautier, *Le Collier des jours*, *Le second rang du collier*, Chap. IV.

(3) Judith Gautier, *op. cit.*, p. 141.

(4) *Ibid.*, Chap. IV. Voir aussi Du Bled, *op. cit.*, pp. 168-170.

(5) Fleury et Sonolet, *op. cit.*, t. III, p. 131; Villemot, *Figaro*, 18 mars 1855.

(6) *Op. cit.*, t. VI, 24 mars 1860, p. 52.

(7) Fleury et Sonolet, *op. cit.*, t. III, p. 263.

(8) Voir ces opérettes dans le recueil de Galoppe d'Onquaire, *Le Spectacle au coin du feu*, P. 1863, in-18; aussi *Nouvelle Mode*, 1^{er} janvier 1859.

Gustave Courbet, rue Hautefeuille, on assistait à « ce qu'il appelait en plaisantant les grandes fêtes du Réalisme où Monselet, Fernand Desnoyer, Schaun et quelques bohèmes notoires se livraient aux intermèdes les plus abracadabrants et où Champfleury exécutait sur la contrebasse des symphonies de Haydn » (1).

*
**

Cependant, Octave Feuillet allait se réfugier après les fatigues de Compiègne, dans ses chers Palliers en Normandie. Mais là aussi, il lui arrivait de mener la vie agitée d'un imprésario, car, pour ne pas être pris au dépourvu lorsque viendrait de nouveau la saison de chasse, il préparait d'avance les charades qu'il allait donner à Compiègne et, pour être sûr de l'effet qu'elles produiraient, il les faisait essayer par sa famille. « Cela nous enchantait, dit M^{me} Octave Feuillet, quand il était de belle humeur, mais quand il avait ses tristesses et ses nerfs, nous pleurions parce qu'il nous traitait comme des cabotins » (2).

Et puis, le succès de ces représentations s'ébruitant, voilà notre romancier se promenant sur les routes poudreuses avec sa troupe ambulante et son bagage de comédien, pour aller divertir les hôtes des châteaux. « Je me souviendrai toujours, dit encore M^{me} Feuillet, d'une visite que nous fîmes en cet équipage à madame Joigny qui habitait alors dans la vallée de Montmorency. Nous entrâmes triomphalement dans la cour de sa villa avec deux voitures et une tapissière traînée par trois ânes et qui contenait costumes, accessoires et décors » (3).

Octave Feuillet dirigeait aussi les fêtes au château de Neufmoutiers, où ils étaient les hôtes de Flore Singer. Chez elle, les représentations avaient un cachet poétique et solennel qui devait plaire tout particulièrement au maître :

Le matin du grand jour, le jardinier allait chercher de la mousse dans les bois pour faire des guirlandes et orner la scène... Les lustres se préparaient. On rangeait les sièges dans le salon

(1) Fleury et Sonolet, *op. cit.*, t. III, p. 263.

(2) *Journal inédit*, I^{er} cahier, p. 282.

(3) *Ibid.*, p. 336.

comme dans une Eglise. Derrière les portières abaissées on cachait la chaise du maître d'Ecole qui nous servait de souffleur. Tout le voisinage, sans excepter le curé et les fermiers, était convié à ces fêtes (1).

A ce tableau rustique se mêlaient quelques mondains venus de Paris pour assister au spectacle.

*
**

Auteur, acteur, directeur, Octave Feuillet fut donc intimement mêlé à ces jeux de salon qui occupèrent les loisirs de la société de son époque. D'ailleurs, il était arrivé avec ses proverbes au moment psychologique, et en se réclamant de Musset qui, avec l'appoint du génie en plus, s'était fait l'héritier d'un Carmontelle et d'un Théodore Leclercq, notre auteur avait en quelque sorte brigué leur succession. Aussi avait-il été vite connu dans les milieux mondains et artistiques. Dès le mois de janvier 1851, avant même que son premier recueil eût paru en librairie, Got, croyant reconnaître sa manière dans un proverbe d'Augustine Brohan joué chez les Castellane, demandait: « M. Octave Feuillet n'est-il pas un peu de la chose? » (2). Nous avons vu ses proverbes faire leur chemin dans les salons parisiens. On les jouait en même temps dans les châteaux. Auguste Villemot constate en 1856 que la société piémontaise et milanaise « joue toute l'année le Feuillet dans ses châteaux » (3). On le joue aussi chez le comte de Scitivaux en Lorraine (4), et dans le château de Thieux, une troupe aristocratique comprenant le comte et la comtesse de la Ferronnays, le comte et la comtesse de la Roche-Aymon, le comte de Rességuier, donne devant les hôtes de M. Gibert, *le Fruit défendu* et *Péril en la demeure* (5). Le journal mondain *Les Salons de Paris* (6) reconnaît aussi les qualités de Feuillet dans ce genre et recommande à ses lecteurs de monter *le Pour et le Contre* ou *le Village*. Mais

(1) *Ibid.*, p. 334.

(2) *Journal de Got*, 26 janv. 1851, t. I, p. 271, cité par Du Bled, *op. cit.*, p. 116.

(3) *Figaro*, 20 mars 1856.

(4) *Mode Nouvelle*, 11 déc. 1858.

(5) Fleury et Sonolet, *op. cit.*, t. III, p. 257.

(6) 9 et 23 mai 1858.

Villemot, grand admirateur de notre auteur, est plus ambitieux: il veut absolument qu'une duchesse qui aurait huit cent mille livres de rente, un hôtel et un théâtre monte *Rédemption*, ce « diamant », ce « chef-d'œuvre d'audace et d'élégance », car il est persuadé que l'œuvre « par mille raisons, ne pourrait être assouplie aux servitudes des théâtres publics » (1). Vient ensuite, pour consacrer le talent d'Octave Feuillet dans le genre, la représentation à Compiègne des *Portraits de la Marquise* avec l'Impératrice elle-même jouant le premier rôle.

C'est l'époque où Rasetti, après avoir constaté dans la préface de son *Théâtre des Salons* (2) que les proverbes de Carpentier et de Leclercq sont démodés, dit: « L'esprit a une mode, une actualité. C'est cette actualité que dans les salons plus que partout ailleurs, il faut suivre. Alfred de Musset et Octave Feuillet ont donné à ces petites œuvres dont la place est au salon et au boudoir bien plus qu'au théâtre, une forme si charmante, si vive, si coquette, si chatoyante, qu'on s'est enthousiasmé à bon droit pour leur manière, et que chacun s'est efforcé de courir, comme eux, les petites routes du drame intime, et de traiter les nuances les plus ténues du cœur féminin ». Et il réunit dans son recueil des proverbes mondains qui ont été joués chez le comte Bazilewski, la princesse Vogoridès, M. de Roeder, etc., et dont les auteurs se nomment Arthur Ponroy, M^{me} Lefèvre-Deumier, M^{me} A. R. de Beauvoir, Mlle Marie de Navcry. Le proverbe mondain a en effet de nombreux émules, dont l'un, le comte Kossakowski (3), qui en publie trois volumes en 1858, s'est très visiblement mis à l'école de Feuillet. La manière devient même si rebattue à cette époque qu'Adolphe Poujol (4), « voulant s'éloigner du genre fade et usé de ces éternels marquis », dépeint les mœurs bourgeoises et promène ses lecteurs dans les salons agités par l'éternelle question d'argent ou bien dans les endroits où se parlent l'argot de l'ouvrier et le patois du paysan. En publiant son recueil de *Théâtre de Salon* (5), Joseph Méry écrasera de son dédain ce genre vulgaire: « Ceux, par-

(1) *Figaro*, 20 mars 1856.

(2) P. 1859, in-16.

(3) *Répertoire du Théâtre de Société*, 3 vol. in-12, P. 1858.

(4) *Proverbes bourgeois: Véritables Comédies des Salons*, P. 1859, in-12.

(5) P. 1861, in-12.

mi les comédiens bourgeois, dit-il dans sa préface, qui recherchent de préférence le style naturel des portiers, ou la langue de l'argot moderne... sont prévenus qu'ils ne trouveront rien de tout cela dans ce recueil. L'auteur a eu le bonheur de voir le grand monde parisien, et après avoir longtemps écouté, il a essayé de se souvenir ». Et la manière élégante continuera à trouver des adeptes : Alfred de Besancenet (1), Thierry de Falletans (2), Boquet-Liancourt (3), pour n'en nommer que quelques-uns.

Après la flatterie de l'imitation viendront les compliments académiques, qui célébreront aussi la vogue de Feuillet comme auteur de salon : « Vous avez..., cet avantage singulier sur la plupart des auteurs dramatiques, dira Vitet en le recevant sous la coupole de l'Institut, que vos acteurs et vos actrices ne sont pas seulement au théâtre. En tout lieu et surtout dans les élégantes réunions, vous êtes à peu près certain de rencontrer des gens qui non seulement vous ont lu, vous connaissent et vous aiment, mais qui vous savent à fond, dont vous avez exercé la mémoire, à tel point que si, tout à l'heure, je citais un fragment de vos scènes, à l'instant même, j'en réponds, sur plusieurs de ces bancs, on serait tenté malgré soi de me donner la réplique » (4).

Enfin, Edmond Scherer mettra les proverbes de Feuillet au-dessus de ses romans en disant : « Il est le roi du genre » (5).

*
**

Si Octave Feuillet n'a pas eu assez de fantaisie, de poésie, de force pour imiter *On ne badine pas avec l'amour* et *A quoi rêvent les jeunes filles*, il est évident qu'il a su suivre le maître dans les salons mondains et se faire une réputation plus qu'honorable dans le genre léger du proverbe de société. Un bon tiers, en effet, du théâtre d'Octave Feuillet relève de la

(1) *Proverbes et Nouvelles*, P. 1864, in-12.

(2) *Théâtre de Société*, P. 1866, in-8.

(3) *Théâtre de famille: Petites comédies et petits drames faciles à jouer en société*, P. 1870, in-18.

(4) *Discours de L. Vitet, en réponse au discours prononcé par M. Octave Feuillet pour sa réception à l'Académie Française*, P. 1863, in-4, p. 37.

(5) *Etudes sur la littérature contemporaine*, t. III, p. 369.

dernière manière de Musset, celle du *Caprice*, de *Louison*, et d'*Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*. Et quand notre auteur n'imité pas Musset, il remonte à un de ses maîtres et fait des pastiches de Marivaux, tels que *les Portraits de la Marquise* et *l'Urne*, où il a assez finement analysé l'amour qui se défie de sa seconde épreuve et hésite à se rendre de crainte de subir de nouvelles déceptions.

Octave Feuillet a continué de fournir le genre après la publication de ses recueils intitulés *Scènes et Proverbes* et *Scènes et Comédies*. Il faut dire qu'on n'arrive pas toujours à distinguer entre ses comédies et ses comédies de salon. Par les qualités du dialogue *Péril en la demeure* est une comédie de salon. *Le Cas de Conscience* et *l'Acrobate* en sont aussi par le cadre et les personnages. Et *le Divorce de Juliette*, malgré ses trois actes, n'est guère plus qu'une comédie de salon, bien que l'auteur ait mêlé d'une façon fort bizarre un élément de drame noir à l'action comique qui roule sur la question du divorce. Faguet a dit de cette comédie : « C'est une pièce aimable, très délicate et très fine, avec quelque chose de contenu, de non poussé, de volontairement crayonné et estompé. On y sent à chaque instant l'effet vivement comique qui va éclater et que l'auteur arrête à mi-chemin. Cela reste dans une demi-teinte et une jolie délicatesse de pénombre, qui, pour ce qui est de moi, me plaît et me captive infiniment. C'est la vraie comédie de salon » (1). *Le Divorce de Juliette* fut joué sans succès à Bruxelles (2), mais on l'accueillit bien dans les salons parisiens (3).

Enfin, Octave Feuillet a fait aussi des saynètes d'un genre plus léger encore, petites pièces de circonstance écrites pour égayer les soirées de château ou amuser les Parisiens en villégiature. *Le Parc* devait se jouer dans un théâtre de verdure devant un château par une « riante matinée d'été ». *Le Voyageur*, dont la scène se passe « de nos jours dans un château de Normandie », fut joué, nous le savons, à Clarens pendant un des derniers séjours de Feuillet en Suisse. Il avait lui-même dirigé les répétitions, et les interprètes étaient son fils Jacques, la comtesse de Jacquemont, Mlle de Fougères

(1) *Notes sur le Théâtre Contemporain*, t. II, p. 305.

(2) *Indépendance Belge*, 5 déc. 1889 (Frédérix).

(3) L. Claretie, *op. cit.*, p. 216.

et M. Baignières (1). Le petit acte intitulé *Charybde et Scylla* fut écrit pour sa belle-fille, qui le joua avec beaucoup de succès dans le salon parisien des Feuillet en septembre 1887. « Belle soirée vraiment gaie », écrit M^{me} Feuillet (2). Comme *le Voyageur*, *Circé* fut jouée à Clarens après le lawn-tennis de l'après-midi (3). Dans ce petit acte, l'auteur raille aimablement ce genre léger et tous ceux qui, piqués de la tarentule littéraire, se ruent dans la dramaturgie de paravent. Le prince prie la comtesse de faire un proverbe avec lui. « — C'est très facile, toujours la même chose... Deux personnages qui causent de la pluie et du beau temps plus ou moins spirituellement comme cela vient... -- Mais quel sera le proverbe? — Il se trouvera de lui-même dans le courant... il sortira de la conversation... ce sera le trait final. — Et le sujet? — Il n'y a pas de sujet!... C'est une blquette, vous dis-je!... un rien... une improvisation sans substance... une aimable causerie... pas autre chose... Je ne vous propose pas de faire *le Misanthrope*! » Et cela continue de la sorte jusqu'à la déclaration du prince, qui a choisi ce moyen pour faire sa cour à la comtesse.

« Mon bavardage, écrivait Octave Feuillet en 1854, m'est précieux, attendu que, si on me l'ôte, on m'ôte tout » (4). Il a eu en effet le don de ces conversations à bâtons rompus qui effleurent tout et ne heurtent rien, qui passent d'un sujet à l'autre sans rime ni raison et sans le moindre effort. Il les a reproduites avec une justesse et un naturel qui expliquent sa vogue. Il a si bien compris la façon de parler et de penser de ses marquis et de ses marquises, qu'ils se sentaient dans leur élément en débitant sa prose. « Le charme (des conversations du monde), dit M. Graindorge, consiste dans le débit, dans la voix modérément timbrée, dans les changements de ton amenés sans effort ni éclat, dans un parfum universel de compliments aisés et d'éloquence fine » (5). Alors que l'esprit primesautier et original de Musset le fait rester presque toujours au-dessus de ce ton, le style et l'esprit de notre auteur se prêtent justement à ces nuances et à ces demi-teintes. Il n'est

(1) *Gaulois*, 30 déc. 1890.

(2) *Journal inédit*, Cahier III, 2 sept. 1887.

(3) *Gaulois*, 30 déc. 1890.

(4) Lettre à Montigny, 8 févr. 1854, Burs, mars 1916.

(5) Taine, *op. cit.*

ni trop profond, ni trop mordant, ni trop original. Son esprit est un jeu continu composé de mille riens qui échappent à l'analyse, mais qui reproduisent admirablement le caractère factice des bavardages de ces gens du monde chez qui l'éducation et les bienséances ont réussi à étouffer le naturel et chez qui un jugement sincère, une opinion personnelle, détonneraient. Enfin, qu'il s'agisse de choses sérieuses, telles que le mariage, l'amour ou la religion; ou qu'il s'agisse de choses frivoles, telles que l'élevage des perruches ou la façon d'arroser les gloxinias, les bavardages de Feuillet gardent toujours ce parfum de distinction, d'élégance, de bon goût, qui atténue tout et qui fait paraître frivole ce qui est sérieux et sérieux ce qui est frivole.

*
**

Les gens du monde et leur bavardage se démodent vite. Aussi les proverbes d'Octave Feuillet n'ont-ils guère mieux résisté aux ravages des années que ses grandes pièces. Mais ils restent le reflet d'une époque où le cabotinage fit fureur et pour qui veut savoir comment et de quoi on parlait dans les châteaux et les salons parisiens où le grand monde du Second Empire se livra à son jeu favori, les scènes mondaines d'Octave Feuillet seront un petit document d'assez agréable lecture.

CONCLUSION

Octave Feuillet, comme beaucoup de timides, a eu le courage de lutter. Il a combattu dans son théâtre, le romantisme, le positivisme, le réalisme. Mais grâce à son besoin inné de paix, grâce aussi au conflit entre son éducation bourgeoise et son tempérament romanesque, il a montré dans la lutte un esprit de conciliation. Attiré par toutes les formes de l'art dramatique, attentif à la marche des idées et aux problèmes moraux de son époque, il a cherché le juste milieu. « Les œuvres de M. Feuillet, disait Emile Montégut en 1860, sont vraiment le *baiser Lamourette* des doctrines dramatiques en lutte » (1). De même, dans le domaine des idées, notre auteur a essayé de concilier l'idéal romantique et la morale bourgeoise, l'imagination et la raison, la tradition et le progrès, la religion et la science. Son théâtre reflète ainsi les divers systèmes littéraires et philosophiques qui se sont succédé de son temps. Il reflète de plus l'éclectisme d'un gouvernement qui voulait ménager tous les intérêts. Son œuvre dramatique est donc le miroir de cette génération de transition politique et littéraire que fut le Second Empire.

Cependant, tout en jouant son rôle de médiateur, Octave Feuillet est resté fidèle à certains principes qu'il a su rendre siens. De là le caractère d'unité et de personnalité que garde cette œuvre malgré les éléments hétérogènes dont elle se compose. Le concept de l'écrivain demeure à travers tout romanesque, tant par le milieu aristocratique où il se meut de préférence, que par l'idéal qu'il défend. Et cet idéal qui, en se précisant, devient le romanesque chrétien, est la note personnelle de Feuillet. Or, si ce romanesque a trouvé sa plus parfaite expression dans l'œuvre du romancier, c'est dans l'œuvre de l'auteur dramatique qu'on en voit l'éclosion et le

(1) *R.D.M.*, 1^{er} nov.

graduel développement. *L'Ermitage* annonce et explique *l'Histoire de Sibylle*. Aussi le chercheur qui se propose d'étudier le courant d'opposition au positivisme sous le Second Empire devra-t-il ne pas négliger le théâtre de notre auteur, car cette partie de son œuvre l'aidera à comprendre l'écrivain qui fut reconnu comme le chef du roman idéaliste à son époque. Le théâtre d'Octave Feuillet constitue un lien entre l'idéal de 1830 et celui d'Edmond Rostand. Il rattache l'élan religieux que fut dans une si large mesure le romantisme au renouveau catholique de la fin du xix^e siècle.

APPENDICE A

LETTRE INÉDITE D'OCTAVE FEUILLET A PAUL BOCAGE

(s. d., *Collection Lovenjoul*, D 716, Fol. 71 et 72)

Cette lettre, mon cher Paul, est à votre adresse; mais elle est pour votre oncle. Il me parle d'un prochain départ et cela m'empêche d'envoyer directement ma prose rue Madame. J'espère bien cependant qu'il n'aura pas encore pris son vol, et que vous pourrez lui communiquer mes vifs remerciements et le reste.

Je suis homme, vieux Paul, et faible — plus qu'un autre. La lettre de votre oncle, les sentiments de précieuse amitié qu'il m'y témoigne, les marques d'intérêt et de confiance extrême que j'y ai trouvées, m'ont caressé bien doucement. Mon orgueil s'est ému, et mon cœur encore plus. J'ai tâché de réprimer l'orgueil et j'ai laissé l'autre se dilater à loisir. — Je parlais à votre oncle du désir ardent que j'éprouvais de voir placer à la tête de notre département un homme adéquate à ce département, c'est-à-dire un médecin capable de discerner le tempérament de son malade, et disposé à le traiter en conséquence. Nous sommes flegmatiques et un peu bilieux; il ne faut pas nous traiter en gens sanguins. Nous sommes agricoles, comme l'âne de M. Delille; nous allons l'amble et non le galop. Donc, disais-je, qu'on nous traite en ânes, et non en chevaux de race pleins de feu et de vices. Dieu sait qu'en parlant ainsi je n'obéissais à aucune arrière-pensée personnelle. Votre oncle, permettez-moi de dire notre oncle plus que jamais, ne s'y est certainement pas trompé. Mais sa bonne amitié — aidée par le petit degré d'aveuglement flatteur avec lequel les grands-parents, jugent leurs favoris, lui a inspiré la pensée que je ne me trouverais jamais mieux administré que par moi-même. — Eh bien, mon vieux Paul, autant je crois voir nettement ce qui conviendrait à notre préfet, autant je vois que je n'ai rien de ce qui con-

vient — sauf une foule de bonnes intentions — dont l'enfer est pavé, comme on sait : 1° Je ne sais pas un mot de droit ni judiciaire, ni administratif; j'ai dirigé mon éducation d'une manière si exclusive vers notre frivole métier que le dernier des avocats sans cause serait un meilleur préfet que moi. Mon élévation à un poste dont mon intelligence saisit le côté moral, mais dont le côté pratique m'est tout à fait étranger, tournerait en deux jours à ma confusion, à ma honte et à celle du gouvernement dont je serais l'agent. C'est une très grande et très lourde charge même pour des gens d'une éducation spéciale qu'une administration départementale; c'est un petit ministère. Je ne l'occuperais pas vingt-quatre heures sans être la risée de mes conseillers de préfecture, de mes employés — tous plus capables que moi — du dernier des huissiers et des nettoyeurs de plumes. — Votre oncle n'a pensé qu'au travail purement politique de propagande et de rédaction: ce travail est ici tout à fait secondaire, en ce sens que le pays est d'humeur à suivre le mouvement sans qu'on ait besoin de lui imprimer une secousse particulière. Il demande à être administré, et bien, et puis à être tranquille, voilà tout. Qu'on nous envoie un bon administrateur: je vous dis très sincèrement et quitte à être mal compris — moins on fera de politique ici, mieux cela vaudra, mieux cela ira. Nous sommes arriérés, cela est vrai. Nous sommes plus occupés des intérêts matériels que de dignité humaine; nous avons peu de clubs; parce que le travail nous retient aux champs jusqu'à la nuit, et qu'il faut être sur pied de bonne heure; mais nous vous faisons venir de belles moissons, qui nourrissent une partie de la France, et c'est une routine qui a son prix. Les paysans accepteront sans aucune répugnance les impressions des idées, des institutions, et des mœurs républicaines; il se laisseront faire et modifier par l'atmosphère nouvelle, par le courant, par le temps. Mais vouloir les éclairer subitement, *à priori*, c'est n'y rien entendre, c'est absurde, et c'est criminel. Mon Dieu! on prend toujours les ouvriers de Paris pour point de départ et dans quelles erreurs terribles cela jette! —

Est-ce que votre oncle n'a point parmi ses amis ou les amis de ses amis quelque homme grave, sage, bon, comme serait M. Péau, comme serait M. Ramon par exemple (si tous

deux n'étaient retenus à Paris) qui se résignerait à venir habiter une jolie maison peinte en jaune, avec un paratonnerre dessus, et un jardin ravissant derrière — au milieu d'un pays calme lui-même comme un jardin? J'insiste beaucoup — car de tous les conseillers de préfecture actuels — lesquels sont de méchants résidus de la plus piètre opposition Barrot — il n'y en a pas un qui ne fût une sale calamité pour le pays; et — à n'en point douter — Havin proposera un de ceux-là.

Un malheur plus grand serait le cas où l'on nous enverrait une tête trop chaude et trop carrément faite — appliquant sans discernement ses théories à toutes les régions du globe — Alors — je l'ai dit — et je le répète à notre cher oncle, ce jardin pourrait devenir un cimetière; chaque buisson cacherait une tombe. Hélas! qui verrait comme moi les campagnes fleuries où les promesses les plus heureuses, les plus fécondes se mûrissent déjà au soleil, n'aurait pas le cœur d'exposer tout cela à être foulé, flétri, perdu. Quand on pense qu'il peut dépendre d'un homme de faire piétiner aux chevaux et noyer dans le sang cette nourriture prochaine de plusieurs millions de Français — on frémit dans son cœur. Cela vaut bien la peine qu'on ne s'en remette pas au hasard de la fourchette, en fait de commissaire.

2° Pour ce qui me regarde. Mon père ayant appartenu à l'ancienne administration, je ne pourrais prendre place dans la nouvelle sans faire trop beau jeu aux criards. Un certain nombre des fonctionnaires actuels (dynastie Barrot, c'est-à-dire dynastie de la guerre libérale de 1820 que 1830 avait rejetée comme mauvaise et dont la République s'est affublée momentanément) — les fonctionnaires, dis-je, crieraient naturellement à la contre-révolution et en apparence auraient raison. Enfin — cher oncle et cher neveu — je vous garde le faible mérite de mon petit républicanisme qui est d'être contraire à tous mes intérêts. — Mais je ne prétends à rien de semblable et la chose me tomberait rôtie de Paris, *que je la refuserais net*. Ce qui ne m'empêche pas de vous remercier de tout mon cœur. Je vous en supplie, que cela ne vous empêche pas non plus de dire encore un mot pour qu'on nous envoie un brave homme.

A vous du fond de l'âme

O. FEUILLET.

APPENDICE B

TROIS LETTRES DE FEUILLET A SAINTE-BEUVE

(*Collection Lovenjoul, D 597-616, t. V, Fol. 414-418*)

Monsieur,

Je vous remercie très vivement des paroles encourageantes qu'Augier m'a transmises de votre part. Je ne pouvais m'étonner beaucoup de n'avoir pas réussi à une première épreuve. Toutefois, un scrutin si complètement négatif m'avait été pénible, je vous l'avoue, et j'avais besoin qu'une voix autorisée comme la vôtre voulût bien m'en fixer le sens et la portée.

Soyez assuré, Monsieur, du prix infini que j'attache à votre sympathie. Je ne suis plus aussi candidat, et j'en ai plus de liberté pour vous dire que je travaille avec plus de confiance, depuis que je sais que vous m'estimez un peu. Le jour où votre bienveillance pourra se traduire par un suffrage, j'en serai plus heureux; je n'en serai pas plus fier.

A la reprise de ce fatal scrutin, vous jugerez la situation, et vos conseils régleront ma conduite. Pour moi, je pense que si j'étais soutenu, je ferais merveilles. Mais je suis un peu suspect. Cependant, il me semble que j'ai de si bonnes raisons, des raisons si excellentes, qu'elles vous persuaderaient si j'osais vous les dire.

Adieu, Monsieur. Veuillez ne pas m'oublier, et soyez sûr que je m'aiderai bravement si l'on m'aide.

Croyez, je vous prie, à ma sincère gratitude et à mon respectueux dévouement.

Octave FEUILLET.

Saint-Lô, 14 février 1862.

LETTRE A SAINTE-BEUVE APRÈS L'ARTICLE QUE CELUI-CI AVAIT
CONSACRÉ A *Dalila*.

Monsieur et cher confrère,

Je viens de lire au fond des bois l'étude que vous voulez bien me consacrer, et je tiens à vous dire sans attendre la fin combien ma petite gloire d'écrivain vous est reconnaissante. Cette sérieuse consécration m'est d'autant plus sensible qu'elle répond victorieusement à cette bourrasque haineuse qui s'est déchaînée contre moi ces jours-ci. C'est le soleil après la giboulée.

Je ne puis vous dire avec quel intérêt extraordinaire j'ai suivi votre maîtresse plume dans ce travail exquis dont j'ai l'honneur d'être le sujet. C'est une friandise sans égale. — J'entends vos réserves et vos critiques: mais il y a un accent général d'estime et de bienveillance qui me dispose à m'accommoder de tout avec abandon et avec gratitude.

Je ne voudrais essayer de vous répondre que sur un point, parce que dans ma conscience la plus sincère je ne le sens pas très juste. Ne croyez pas, je vous en prie, qu'en aucun temps j'aie mis l'ombre d'habileté ou de politique dans ce tour moral où j'incline comme fatalement. C'est le tour et comme le besoin de ma pensée. Mais jamais, ni au temps de mes débuts, ni hier avec Sibylle, je n'ai songé une seule minute à exploiter une réaction d'opinion ou à caresser un parti à la mode. Vous dites certainement avec vérité que j'ai bénéficié de ces retours d'opinion et de ces changements de veine; mais cela a toujours été sans y penser, sans calcul, et ma voile prenant le vent sans manœuvre. L'art, le tableau, voilà vraiment tout ce qui me préoccupe quand je cherche un sujet.

Que je vous remercie d'avoir parlé de *Dalila* avec tant de faveur! Quand on me refuse toute virilité, toute passion, toute énergie, je crois qu'on est parfaitement injuste; mais il importe peu que je le croie, et il importe beaucoup que vous le pensiez et que vous le disiez.

Ne traitez pas moins bien cette pauvre Sibylle que j'aime. Vous me feriez saigner le cœur. Mais ce cœur saignant ne

vous en resterait pas moins bien dévoué et bien reconnaissant.

Octave FEUILLET.

Saint-Lô, 9 avril 1863.

LETTRE A SAINTE-BEUVE AU SUJET DE L'ÉLECTION DE
THÉOPHILE GAUTIER A L'ACADÉMIE FRANÇAISE

Cher et illustre maître,

Je n'y comprends plus rien! J'arrive, il est vrai, de la campagne, et je suis un simple. Mais il y a là des virements, des revirements et des contrerevirements qui achèvent de m'ahurir. — Mon principal et même mon unique vœu en tout ceci, étant pour Gautier, je me suis prêté dès l'abord à une combinaison, à une alliance qui, me disait-on, devait amener l'élection de notre ami. — On est venu me dire ensuite, il y a peu de jours, que cette alliance était rompue; je n'ai toutefois repris ma liberté qu'après tous les procédés exigés par la loyauté et la convenance. Mais enfin, on m'a rendu cette liberté pleinement, et j'en ai aussitôt usé pour l'aliéner en faveur d'un autre candidat qui m'était fortement recommandé de beaucoup de partis. Cette fois, il me semblait que j'avais droit au repos. Votre billet aimable et confiant vient m'agiter de nouveau. Cependant, je vous avoue qu'en me rendant mes angoisses, il ne me rend pas ma liberté. Je suis engagé jusqu'à la garde.

Je vous aime, je vous admire, je vous respecte.

O. FEUILLET.

Paris, 24 avril 1869.

APPENDICE C

LETTRE DE PAUL BOCAGE A OCTAVE FEUILLET AU SUJET DE
La Vieillesse de Richelieu.

Avant tout, mon vieux — tout est **fini** — et tout mène à notre gloire comme nous l'avons voulu — rien de moins. Je vous conterai une autre fois les épisodes. Quant à ne vous avoir pas écrit — il était inutile de vous donner les émotions pénibles de ces deux mois — ce que j'ai eu de mots, de courses, d'intrigues, de démarches de toute sorte à faire, est incroyable. Cela dure depuis deux mois. Voici le résumé : Locroy (*sic*) réorganise le théâtre — il a besoin de l'assentiment des sociétaires — il ne peut pas les froisser dans leur amour-propre en engageant un premier rôle à leurs barbes — dans leurs intérêts encore moins — ils ne peuvent pas prélever une somme sur leur budget pour payer un monsieur qui les froisse. Il a donc fallu aller plus haut, c'est-à-dire au ministère... Enfin, pendant deux mois j'ai lu Walter Scott et déjeuné avec du chocolat dans les antichambres du ministère où j'attendais de 8 heures à 5 heures — après nous être assemblés Lockroy et moi avec eux... ils ont accouché de ceci : comme nous ne pouvons pas donner d'argent à M. Lockroy pour panser les amours-propres blessés de ses comédiens — et encore moins mettre cela dans un dossier qui sera officiel le jour du grand budget, nous n'avons trouvé que ce moyen : nous marquerons sur le dossier : telle somme donnée aux auteurs comme encouragement — et ils la donneront à Bocage. Nous voyez-vous passant devant 900 repréts (*sic*) comme recevant des encouragements d'un ministère ? je les ai envoyés f. —

Pendant ce temps, les Cogniard nous offraient un traité pour faire ce que nous voudrions à leur théâtre depuis le 1^{er} septembre jusqu'à la fin de février — nous avions seuls le droit de leur faire des pièces pendant six mois. A tout

événement je leur ai lu la pièce — ils ont été ravis — et on est convenu d'entrer en pourparlers si les Français ne se décidaient pas. —

Tous les matins, tous les soirs en allant et en revenant du ministère je voyais Lockroy — il était aussi impatient que nous. A la fin... j'ai dit à Lockroy: Monsieur, mon oncle est en Allemagne depuis un mois (ce qui était vrai) — il me donne pouvoir de faire l'engagement que je voudrai — il y a deux mois je vous ai offert de jouer pour rien — voulez-vous qu'on vous donne quelque chose — autrement dit voulez-vous me rendre la pièce, car on se f. d. (*sic*) nous au ministère.

Lockroy me proposa Firmin. Je consentis à ce qu'on lui demandât s'il jouerait. On alla plus loin — après qu'il eut dix fois refusé, on lui lut la pièce, et il accepta en disant que jamais il n'avait joué pareil rôle. Il demanda qu'on lui copiât son rôle — on le lui copia en effet et on allait le lui envoyer, quand après informations, j'appris que depuis trois ans (avant sa retraite) on disait à Firmin de se retirer — des hommes sérieux et nullement intéressés me rappelèrent que dans Eve (de Gozlan) sa dernière création, il était deux fois resté court malgré le souffleur et qu'il avait manqué de mémoire d'un bout à l'autre. En effet, il n'était pas question de jouer la pièce avant trois mois — puis les deux derniers actes, puis mon oncle que j'avais un peu laissé malhonnêtement là. Tout cela n'était pas bien. Je pris donc sur moi d'aller chez Lockroy de votre part lui dire que vous aviez blâmé justement mon égoïsme et mon ingratitude envers mon oncle et que vous en étiez très fâché — je me dégageai donc et lui redemandai la pièce — il ne voulut pas la rendre, alléguant qu'après lui avoir fait faire ces démarches auprès de Firmin, je lui devais un dédommagement, qu'il fallait reprendre les choses où elles en étaient avant Firmin. Je n'y consentis pas — je lui donnai jusqu'à mercredi, hier, il trouva un moyen superbe — il assemble son comité de finances lundi : et il leur dit ceci : Voici une pièce qui est un *chef-d'œuvre* — on va la donner à la Porte Saint-Martin et nous serons ridicules, car elle aura un grand succès partout. D'un autre côté, nous n'avons qu'une seule pièce d'ici le mois de janvier : c'est une pièce de M. Balzac. M. Balzac qui a fait la pièce pour

Frédéric, ne la donne ici, M. Frédéric ayant son congé, qu'à condition que M. Régnier la jouerait, mais nul autre que lui. M. Régnier refuse formellement de la jouer. Nous n'avons pas une seule pièce d'ici janvier — j'en apporte une dont je suis sûr — j'ai le droit d'engager qui je veux — je n'use pas de ce droit, je vous consulte — voici la pièce, je vais vous la lire — à quoi, ils ont répondu : M. Lockroy nous nous en rapportons à vous — c'est adopté — de sorte que c'est fini. Ce matin mon oncle s'est abouché avec Lockroy et moi, et c'est irrémissiblement achevé. Est-ce bien tout cela? Maintenant il faut vous dire que c'est une révolution — on crie, on cancanne, tous les théâtres de Paris en parlent, j'en ai déjà entendu parler dans trois salles de spectacle — le comique maintenant est dans le détail — je vous en amuserai sous peu — je n'ai pas le tems aujourd'hui. Voici ce qui est convenu — on lit au comité lundi : — ne vous effrayez pas, — j'ai dit 30 fois à Lockroy : si on la refusait. Que vous êtes bête a-t-il répondu, est-ce qu'ils ont le droit de refuser ce que j'accepte puisqu'ils m'ont nommé. Enfin s'ils la refusaient! Eh bien nous ririons à gorge déployée, et puis nous la lirions tout de même aux acteurs le lendemain matin — je n'ai nulle crainte — il la lit lui-même — et il voudrait bien voir qu'ils eussent l'impertinence de refuser une chose qu'il lit lui-même. C'est donc fini — ne parlons plus de cela — il m'a demandé trois corrections indiquées par lui et Firmin: c'est qu'on ne sait pas assez comment la chanoinesse est sœur de Florine — j'ai rafistolé cela tant bien que mal... la seconde correction que je vous prie de faire, c'est le rarrangement de la scène de Fronsac que j'avais mise uniquement pour faire un rôle à l'acteur, car maintenant qu'on en est à distribuer les rôles cela devient diabolique. Ainsi, Chateau, Fronsac, voire même la chanoinesse, sont des rôles épisodiques en quelque sorte, et Lockroy redoute avec quelque raison, que les grands acteurs refusent de servir la réplique à mon oncle. Il trouve que la scène de Fronsac avec les deux femmes est grossière — le public sait ce qui en est — il n'y a nul besoin d'en reparler — il demande des allusions fines et non les choses elles-mêmes — c'est une scène à refaire pour qu'elle soit excellente — ou quelques mots à ôter pour qu'elle suffise — je vous la renvoie — n'oubliez pas seulement que Chateau

assiste à cette scène à présent — il sort comme autrefois — Blaise n'est plus en scène — voyez ce que vous pourrez faire là-dedans, mon vieux. Seulement envoyez tout de suite, ça brûle — la dernière correction c'est dans la scène de René et de la chanoinesse — d'amener mieux la reconnaissance — elle n'est pas amenée — elle est surprenante.

APPENDICE D

PLAN DE PAUL BOCAGE POUR LE PREMIER ACTE DE *La Vieillesse de Richelieu* (1).

SCÈNE PREMIÈRE

Florine entrant demande le duc à un Suisse. Florine entre par la porte du fond, Athys par la droite. Florine dit à Athys qu'elle sait pourquoi il veut parler à Richelieu, qu'il veut lui demander sa grâce, qu'il va aller à la Bastille, qu'elle vient pour cela aussi. Athys lui dit : je vous reconnais, c'est vous, Madame, qui me protégez depuis un an. Non, dit Florine. Ne me trompez pas, Madame, vous êtes si bonne avec moi que je vais vous parler comme à ma sœur. Je n'ai connu ni mon père ni ma mère, voilà mon premier malheur, j'ai été élevé en Normandie.

SCÈNE II

Le duc, Florine. Florine a une grâce à demander. Le duc ne fait que lui en accorder depuis un an. Cette fois c'est impossible.

SCÈNE III

Duc, Chateau, Florine. Annonce Chateau. Duc explique à Florine qui c'est et dit de faire entrer.

SCÈNE IV

Duc, Chateau, Florine, Fronsac. Fronsac est plus acharné que jamais à mettre le jeune homme à la Bastille.

SCÈNE V

La Dame masquée.

SCÈNE VI

Fronsac, Chateau, Florine. Florine demande grâce pour Athys à Fronsac qui coquette avec elle. On apporte la lettre de cachet. On envoie chercher Athys.

(1) Ce plan a été suivi assez fidèlement à la rédaction. Athys devient René dans la pièce.

SCÈNE VII

Mêmes. Duc (à Fronsac) explique l'histoire du bal. Chateau dit que sa pupille est à ce couvent-là. Richelieu s'embarque pour le couvent.

SCÈNE VIII

Le jeune homme sort avec Florine qui l'emmène.

APPENDICE E

HISTOIRE DE *La Robe de Bal* D'APRÈS DES DOCUMENTS INÉDITS

Rappelons que pendant l'été de 1856, M. de Beaufort du Vaudeville pousse Octave Feuillet à lui arranger *Dalila* pour la scène. Mais notre auteur hésite à se rendre à ses prières; il préfère lui faire quelque chose directement pour la scène. Dès le mois de novembre, il a soumis le scénario d'une pièce qui lui plaît beaucoup, et il a trouvé une seconde idée qu'il esquisse à son frère. Celui-ci répond (1) : « Cette robe de Nessus te brûle, tant mieux ! » et il promet d'envoyer à Octave *le Budget d'un jeune ménage* et une petite pièce qu'on est en train de jouer au Gymnase, *les Toilettés tapageuses*. Il lui conseille aussi de revoir *Luxe et Indigence* d'Epagny. Le 8 novembre, Octave Feuillet écrit à son frère de « tirer sa seconde idée au clair » pendant qu'elle le possède, bien que M. de Beaufort préfère la première: « Il m'a jeté en avant *les Toilettés tapageuses* et d'autres petites pièces légères de ce genre, et j'ai eu beau lui dire que tu prenais cela de bien plus haut, lui lire quelques lignes même de ta lettre, pour le lui prouver. Il en tient toujours dans l'aile pour ta première idée, et prétend que c'est par celle-là que tu peux et dois frapper un grand coup plutôt que par l'autre ». Octave Feuillet suit donc les conseils de son frère et promet de livrer sa seconde idée au bout de quarante-cinq jours sous forme de pièce en trois actes, ce qui met de Beaufort au comble de la joie (2). En décembre, le directeur du Vaudeville fait le voyage de Saint-Lô pour signer le traité avec l'auteur (3).

Au mois de janvier 1857, Eugène Feuillet écrit à son frère :

As-tu entendu parler de M. de Beaufort? Une conversation que j'ai eue avec lui dernièrement, m'a fait redouter pour toi

(1) Lettre du 4 novembre 1856.

(2) Lettre d'Eugène Feuillet à son frère, 10 nov. 1856.

(3) Voir *infra*.

quelques ennuis nouveaux d'une nature que tu ne peux soupçonner si tu n'as pas reçu de lettre de lui. C'était un nouveau voyage de M. de Beaufort à Saint-Lô. Je t'expliquerais cela, si tu y tenais, bien que j'aie promis le secret, en m'applaudissant que ton traité fût fait. — Allons, je sens qu'il faut que je te dise ce dont il s'agirait, maintenant que j'ai ouvert la bouche à ce sujet... Tu sais qu'il a définitivement engagé Lafontaine... M. le Directeur voulait te tracasser derechef au sujet de *Dalila* afin d'emmancher les débuts de Lafontaine avec une pièce de toi. Voilà en gros ce dont il s'agit. Du reste, toujours charmant pour toi, et très satisfait de la pièce de toi qu'il a en main...

De son côté, l'auteur commence à douter de sa pièce et Eugène Feuillet lui répond :

Quel drôle de pistolet tu fais ! Tu as commencé par trouver cette œuvre presque excellente — tu ne le disais pas — tu es trop modeste pour cela — mais tu le pensais bien un peu. A présent, c'est une *cochonnerie*. Mâtin ! comme tu y vas ! Mon idée à moi, et elle n'a pas changé là-dessus, est que ta pièce ne méritait pas cet excès d'honneur, et qu'elle mérite encore bien des fois moins cette indignité — que c'est une pièce très viable, très sûre... d'une forme et d'une allure nouvelles pour toi — c'est cela qui te réjouissait et c'est cela qui t'inquiète à tort — que cette forme est particulièrement bonne pour le Théâtre du Vaudeville — que d'ailleurs on y retrouve souvent toutes tes qualités, en y trouvant quelque chose de nouveau qui est une nouvelle qualité au point de vue du théâtre : la vivacité du dialogue, la vie. Je ne prétends pas que c'est un chef-d'œuvre, mais il s'en faut que ce soit une médiocrité... Je ne puis supposer un instant que cela fasse le moindre tort à ta réputation. C'est bien écrit ; c'est moral ; il y a au point de vue du théâtre progrès dans ta manière. Tu redoutes Monastier. Pourquoi ? Ta pièce n'est pas *la Bourse* ni *la Question d'argent*, et ton Monastier est un personnage tout à fait de mise par le temps qui court. Voilà ce que j'ai pensé et ce que je pense encore. Maintenant voici ce que je ferais : je laisserais ma pièce où elle est, convaincu qu'elle a dans le ventre les éléments d'un gentil succès, et qu'elle ne peut avoir une chute. Dans tous les cas, les répétitions m'instruiraient davantage, et si d'après elles mes craintes renaissaient trop violentes, eh bien, il serait encore temps pour arrêter la représentation de concert avec M. de Beaufort, dont, après tout, les intérêts sont les mêmes que les tiens dans ces sortes d'affaires... (1).

(1) Lettre du 26 février 1857.

Cependant, au mois de mars, M. de Beaufort, accompagné de Lafontaine, fait un second voyage à Saint-Lô (1), et on y signe le traité suivant :

M. de Beaufort s'engage à faire représenter *Dalila* sur le Théâtre du Vaudeville dans le cours d'avril ou de mai prochain. Nonobstant cette opération, mais par dérogation aux conventions du 18 décembre 1856, *la Robe de bal* doit être représentée au Théâtre du Vaudeville du 1^{er} septembre 1857 au 1^{er} janvier 1858 (2).

Il faut croire que les inquiétudes de l'auteur au sujet de *La Robe de Bal* renaissent après la signature de ce traité, et qu'il décide de ne pas faire jouer sa pièce, car lorsque Eugène Feuillet en reparle, c'est pour pousser Octave à donner à de Beaufort, qui se trouve à court de pièces pour l'hiver, l'autorisation de la monter :

A ta place, conseille Eugène, je laisserais jouer cette pièce après avoir modifié le rôle de l'oncle d'Amérique. Je ne vois pas pourquoi tu ne recueillerais pas le fruit du travail que tu as consacré à cet ouvrage. Si tu ne le trouves pas à la hauteur de ton œuvre, ne te laisse pas nommer, et tout sera dit. Alors, en supposant même que l'on te devine sous le pseudonyme, malgré toutes les précautions que nous prendrons, on n'aura le droit de rien te reprocher... » (3).

Mais Octave Feuillet ne se laisse pas persuader, et il n'est plus question après cela de *La Robe de Bal*.

(2) Mme O. Feuillet, *Quelques années de ma vie*, pp. 176-177.

(1) Brouillon trouvé parmi les manuscrits de Saint-Lô.

(3) Lettre du 13 août 1857.

BIBLIOGRAPHIE ⁽¹⁾

I. — Le Théâtre d'Octave Feuillet.

A. — PIÈCES INÉDITES

Le Carnaval de Venise. Folie en un acte. Trois Ms. signés par l'auteur.

La Robe de bal. Comédie en trois actes. Ms. daté du 1^{er} janvier 1857. Copie dramatique à la Bibliothèque Rondel.

B. — MANUSCRITS PAR ORDRE ALPHABÉTIQUE

L'Acrobate. Deux Ms.

La Belle au Bois dormant.

Le Cas de Conscience. Un Ms. incomplet. Copie dramatique aux Archives de la Comédie-Française.

Chamillac. Ms. relié. Notes sur la pièce. Copie dramatique.

Le Cheveu blanc. Ms. du texte des *Scènes et comédies*.

La Clef d'or. Copie dramatique du projet en prose pour la comédie lyrique en 1 prologue et 3 actes. Copie dramatique de la pièce arrangée en trois actes pour le Théâtre de St. Pétersbourg par F.-A. Arnault.

La Crise. Ms. qui porte le titre: *La Crise conjugale*. C'est le texte des *Scènes et proverbes*. Deuxième partie et fragments de la première et de la quatrième du texte remanié pour la scène.

Dalila. Actes I et II.

La Fée. Un Ms. daté du mois de novembre 1853.

Julie. Ms. des 1^{er} et 2^e actes. Il porte le titre: *Les lendemains d'amour*.

Montjoye. Ms. des actes I, II, III et V. Copie dramatique du texte remanié pour la reprise de 1896 aux Archives de la Comédie-Française.

(1) Sauf avis contraire, les inédits, manuscrits et copies dramatiques se trouvent à la Bibliothèque Municipale de Saint-Lô.

Abbreviations: R.D.M. pour *Revue des Deux Mondes*, BURS pour *Bibliothèque Universelle et Revue Suisse*.

La Partie de dames.

Péril en la demeure. Un Ms. qui porte au premier acte le titre : *Le Rubis*, et au deuxième le titre : *Un mari*. Copie dramatique aux Archives de la Comédie-Française.

Les Portraits de la Marquise. Un Ms. qui porte le titre : *Le Veuf et l'Homme marié*. Copie dramatique aux Archives de la Comédie-Française.

Rédemption. Ms. du troisième acte et fragments; porte le titre : *Madeleine*. C'est le texte des *Scènes et proverbes*.

Le Roman d'un jeune Homme pauvre. Un Ms. Des pages manquent au 3^e tableau.

Un Roman parisien. Deux Ms. Copie dramatique.

Le Sphinx. Un Ms., 1^{er} acte jusqu'au milieu de la 11^e scène, actes II et III. Copie dramatique.

La Tentation. Un Ms. qui porte le titre : *Camille*.

L'Urne.

La Vieillesse de Richelieu. Fragments du 2^e et du 4^e acte. Plan de Paul Bocage pour le 1^{er} acte. Un Ms., Collection Lovenjoul, D 715 (2.400), 52 feuillets plus le f. a., 440 sur 280 millim. demi-rel. toile verte.

Le Village.

York. On lit sur la chemise : « Le premier titre était *Une demande indiscrete*. »

C. — LISTE PAR ORDRE CHRONOLOGIQUE DES PIÈCES QUI ONT PARU
DANS LES REVUES

Revue Nouvelle

Le Fruit défendu, 15 avril 1847.

Revue des Deux Mondes

Alix, 15 avril 1848.

La Crise, 15 octobre 1848.

Rédemption, 1^{er} mars 1849.

Le Pour et le Contre, 1^{er} juillet 1849.

La Partie de Dames, 15 juin 1850.

La Clef d'or, 1^{er} et 15 janvier 1851.

L'Ermitage, 15 septembre 1851.

Le Village, 15 avril 1852.

L'Urne, 1^{er} juin 1852.

Le Cheveu blanc, 1^{er} mai 1853.

Dalila, 1^{er} septembre 1853.

La Fée, 15 avril 1854.

Le Cas de Conscience, 1^{er} octobre 1865.

Les Portraits de la marquise, 15 décembre 1868.

Le Voyageur, 1^{er} janvier 1884.

Charybde et Scylla, 1^{er} décembre 1887.

Le Divorce de Juliette, 1^{er} janvier 1889.

D. — EDITIONS COLLECTIVES DU THÉÂTRE PAR ORDRE CHRONOLOGIQUE DES PREMIÈRES ÉDITIONS

1851. *Scènes et proverbes*. Paris, in-18.

Le Fruit défendu. La Crise. Rédemption. Le Pour et le Contre. Alix. La Partie de dames. La Clef d'or.

— *Ibid.*, 10^e éd. : Paris, 1857, in-18.

— *Ibid.*, 20^e éd. Paris, 1877, in-18.

— *Ibid.*, 29^e éd. Paris, 1893, in-18.

1854. *Scènes et comédies*. Paris, in-18.

Le Village. Le Cheveu blanc. Dalila. L'Ermitage. L'Urne. La Fée.

— *Ibid.*, 3^e éd. Paris, 1855, in-18.

— *Ibid.*, Paris 1857, in-18.

— *Ibid.*, Nouvelle éd. Paris, 1873, in-18.

1892-1893. *Théâtre complet*. Paris, 5 vol., in-18.

I. Un bourgeois de Rome. Le Pour et le contre. La Crise. Péril en la demeure. Le Village. La Fée. Le Roman d'un jeune Homme pauvre.

II. Le Cheveu blanc. La Tentation. Rédemption. Montjoye.

III. La Belle au Bois dormant. Le Cas de Conscience. Julie. Dalila. L'Acrobate.

IV. Le Sphinx. Un Roman parisien. La Partie de dames. Chamillac.

V. Echec et mat. Palma ou la Nuit du Vendredi-saint. La Vieillesse de Richelieu. York. (Avec Paul Bocage).

E. — EDITIONS SÉPARÉES PAR ORDRE CHRONOLOGIQUE DES PREMIÈRES ÉDITIONS

1845. *Un bourgeois de Rome*. Paris, in-18.

1846. *Echec et mat*. Paris, Gr. in-8.

— *Ibid.* Biblio. dram. Th. mod., 2^e série. Paris, 1846, in-18.

— *Ibid.* Théâtre contemp. illustré. Paris, s. d. in-fol.

1847. *Palma ou la Nuit du Vendredi-saint*. (Biblio. dram. Th. mod. 2^e série). Paris, in-18.

— *Ibid.* Paris, 1847, in-8.

— *Ibid.* Théâtre contemp. illustré. Paris, s. d., in fol.

1848. *La Vieillesse de Richelieu*. Paris, in-8.

— *Ibid.* Biblio. dram. Th. moderne. Paris, s. d., in-18.

1852. *York*. Paris, in-18.
— *Ibid.* Bruxelles, 1852, in-18.
(Répertoire de la scène française. 20^e année, n^o 33).
— *Ibid.* Paris, 1859, in-fol.
(Théâtre contemp. illustré, 167^e livraison).
1853. *Le Pour et le contre*. Paris, in-18.
— Cinq réimpressions de l'ouvrage précédent, 1856, 1859, 1866, 1869, 1872.
— *Ibid.* Bruxelles, 1853, in-32.
1854. *La Crise*. Paris, in-18.
— *Ibid.* Paris, 1861, in-18.
1855. *Péril en la demeure*. Paris, in-18.
— *Ibid.* Paris, 1867, in-18.
1856. *Le Village*. Paris, in-18.
— *Ibid.* Paris, 1864, in-18.
— *Ibid.* Paris, 1867, in-18.
— *Ibid.* Paris, 1901, impr. de P. Renouard, aux dépens de la Société normande du livre illustré, pet. in-8. (Préface de M^{me} O. Feuillet.)
1856. *La Fée*. Paris, in-18.
— *Ibid.* 2^e éd. Paris, 1857, in-18.
1857. *Dalila*. Paris, in-18.
— *Ibid.* 3^e éd. Paris, 1857, in-18.
— *Ibid.* Paris, 1870, in-18.
— *Ibid.* nouv. éd. Paris, 1876, in-18.
1859. *Le Roman d'un jeune Homme pauvre*. Paris, in-18.
— *Ibid.* 5^e éd. Paris, 1864, in-18.
— *Ibid.* nouv. éd. Paris, 1867, in-18.
1860. *Le Cheveu blanc*. Paris, in-18.
— *Ibid.* 3^e éd. Paris, 1866, in-18.
1860. *La Tentation*. Paris, in-18.
— *Ibid.* 3^e éd. Paris, 1860, in-18.
1860. *Rédemption*. Paris, in-18.
— *Ibid.* 2^e éd. Paris, 1861, in-18.
1864. *Montjoye*. Paris, in-18.
— *Ibid.* 3^e éd. Paris, 1864, in-18.
1865. *La Belle au Bois dormant*. Paris, in-18.
— *Ibid.* Paris, 1874, in-18.
1867. *Le Cas de Conscience*. Paris, in-18.
— *Ibid.* 2^e éd. Paris, 1867, in-18.
— *Ibid.* 3^e éd. Paris, 1873, in-18.
— *Ibid.* 4^e éd. Paris, 1877, in-18.
1869. *Julie*, Paris, in-8.
— *Ibid.* 4^e éd. Paris, 1869, in-18.

1873. *L'Acrobate*. Paris, in-18.
— *Ibid.* 2^e éd. Paris, 1873, in-18.
1874. *Le Sphinx*. Paris, in-8.
— *Ibid.* 3^e éd. Paris, 1875, in-18.
— *Ibid.* nouv. éd. Paris, 1898, in-18.
1883. *Un Roman parisien*. Paris, in-18.
— *Ibid.* 5^e éd. Paris, 1884, in-18.
1883. *La Partie de dames*. Paris, in-18.
1888. *Chamillac*. Paris, gr. in-8. Ed. originale, tirée à 30 exemplaires sur papier de Hollande pour les membres de la « Société des Amis des Livres de Lyon ».
— *Ibid.* Paris 1889, in-18.

F. — PIÈCES NON INSÉRÉES DANS LES RECUEILS

1857. *Le Parc* (avec *la Petite Comtesse*). Paris, in-18.
1862. *Les Portraits de la marquise*. Paris, Impr. impériale, 1862, in-4 (tit. encadré, vign. init. orn.).
— *Ibid.* Paris, 1882, in-18.
1872. *Circé* (avec *Julia de Trécœur*). Paris, in-18.
1877. *La Clé d'or*, comédie lyrique en 3 actes avec Louis Gallet, musique de Eugène Gautier, Paris, in-18.
1884. *Le Voyageur* (avec *la Veuve*). Paris, in-18.
1889. *Le Divorce de Juliette, Charybde et Scylla*. Paris, in-18.

G. — PIÈCES AUXQUELLES OCTAVE FEUILLET A COLLABORÉ
SANS SIGNER

1845. *Une Nuit terrible*. Paris, in-8.
Vaudeville en un acte par Xavier, Varin et J.-B. Dubois.
1854. *Romulus*. Paris, in-18.
Pièce en un acte par Alexandre Dumas.

II. — Autres ouvrages de Feuillel consultés.

A. — ROMANS, CONTES ET NOUVELLES

- Bellah*. Paris, 1852, in-18.
La Petite Comtesse, Onesta. Paris, 1858, in-18, 3^e éd.
Le Roman d'un jeune Homme pauvre. Paris, 1858, in-18.
Histoire de Sibylle. Paris, 1863, in-18.
Monsieur de Camors. Paris, 1867, in-18.
Julia de Trécœur. Paris, 1872, in-18.
Un Mariage dans le monde. Paris, 1875, in-18.
Les Amours de Philippe. 2^e éd, Paris, 1877, in-18.
Le Journal d'une femme. Paris, 1878, in-18.
Histoire d'une Parisienne. Paris, 1881, in-18.

La Veuve. Paris 1884, in-18.

La Morte. Paris, 1886, in-18.

Le Curé de Bourron (avec le *Divorce de Juliette*). Paris, 1889, in-18.

Honneur d'artiste. Paris, 1890, in-18.

B. — LETTRES INÉDITES

à Allan (M^{me}). Lettre s. d. (1855).

Baroche. 21 janvier 1866, 6 juin 1869, Bib. Thiers, T. Ms. 60.
Lettres F 984-1009.

Bocage. Lettres 1846-1854. Lovenjoul D 716, Fol. 1 à 66.

Bocage (Paul). Lettres s. d., Lovenjoul D 716.

Buloz (F.). Brouillon de lettre, 5 mars 1857. Lettres s. d.,
Lovenjoul D 716, Fol. 84-87.

Damas-Chinard. 26 avril et 11 mai 1870, Bib. Thiers, T. Ms. 60, Lettres F 984-1009.

Febvre (F.). 15 novembre 1868.

Gautier (T.). Lettres, 1869, Lovenjoul C 491-500, t. IV, Fol. 83-85.

Lemoine (Edouard). 13, 20 et 27 décembre 1852.

Régnier. 10 février 1856.

Sainte-Beuve, 27 octobre 1856, 14 févr. 1862, 9 avril 1863, 24
avril 1869, Lovenjoul D 597-616, t. V, Fol. 411-418.

Sandeau (Jules). Lettre s. d., Lovenjoul D 716, Fol. 88-90.

Thierry (Edouard). Lettre s. d. (novembre 1853).

C. — LETTRES PUBLIÉES

à Baude (baron Elphège). 28 novembre 1853, 24 avril 1855,
Burs, février et avril 1916.

Beaufort (M. de). 18 juillet 1856, *Figaro*, 18 juin 1857.

Bocage. 27 janvier 1854, *Gazette Anecdote*, 31 mars 1884.

Buloz (F.), 11 juillet 1855, *Gazette Anecdote*, 31 mars 1884.

Delaunay. Février 1870, *Souvenirs de M. Delaunay recueillis
par le Comte Fleury*, Paris, 1901, in-18.

Eugénie (l'Impératrice). 1870, M^{me} O. Feuillet, *Souvenirs et
Correspondances*, p. 87; 29 juillet 1870, *Papiers secrets et
Correspondance du Second Empire*, Paris, 1875.

Febvre. 1864, *Journal d'un comédien* (Febvre), t. I, p. 149.

Feuillet (M^{me} O.). Lettres de Compiègne, 1862-1865, et de Fon-
tainebleau, 1868, *Revue de Paris*, 15 mars 1894. *Ibid.*,
M^{me} O. Feuillet, *Quelques années de ma vie*. Lettres de
Fontainebleau, 1868, *Rev. de Paris*, 1^{er} novembre 1928
(Comtesse des Garets, *Souvenirs sur l'Impératrice Eugé-
nie*). Lettres, 1869-1873, M^{me} O. Feuillet, *Souvenirs et*

Correspondances. Lettre s. d., Aderer, *Hommes et choses de théâtre*, Paris, in-18, p. 106.

Fleury (Maurice de). s. d., Le Clerc, *Feuillet intime*, p. 11.

Garets (Comtesse des), née Marie de Larminat. Lettres, 1868, *Rev. de Paris*, 1^{er} novembre 1928. (Comtesse des Garets, *Souvenirs sur l'Impératrice Eugénie*).

Jouvin (B.). 11 juin 1857, *Figaro*, 18 juin 1857.

Montigny (Adolphe Lemoine, dit). 2 avril 1853, *Gazette Anecdotique*, 31 mars 1884; 8 février et 17 juin 1854, *Burs*, mars 1916.

Napoléon III. 4 mars 1865, *Papiers secrets et Correspondance du Second Empire*, Paris, 1875; novembre 1866, janvier 1867, 11 janvier 1870, M^{me} O. Feuillet, *Souvenirs et Correspondances*, pp. 25, 28, 73. La lettre de janvier 1867 est publiée par A. Lumbroso, *Deux Lettres historiques, V. Alfieri à Louis XVI, O. Feuillet à Napoléon III*, Rome, 1898.

Nathalie. Mai 1856, *Burs*, avril 1916.

Dumas, père (A.). 16 décembre 1853, *Mousquetaire*, 21 décembre 1853.

Révillon (Tony). s. d., *Gazette de Paris* de Dollinger, 26 mai 1859.

Samson. 9 juillet et 26 octobre 1854, 2 janvier 1855, 15 mai et 4 juin 1856, *Burs*, avril 1916.

Anon. s. d., d'Heylli, *Journal intime de la Comédie-Française*, p. 93 n.

D. — DIVERS.

Le Grand Vieillard, Feuilleton-modèle en vingt-trois ans composé d'après les Procédés les plus nouveaux et les plus subtils, par M. Désiré Hazard de Bruxelles en Brabant (pseudonyme de P. Bocage, Albert Aubert et O. Feuillet). *National*, 12 juillet 1844 et suite.

Dialogues: Sous les marronniers des Tuileries, Sous les Tilleuls de la Place Royale, Dans le Jardin du Luxembourg, *Diable à Paris*, 1846.

Vie de Polichinelle et ses nombreuses aventures, avec un portrait du nez du commissaire, son ennemi, et le fac-simile de la queue du diable, Paris, 1846, in-16.

Discours de réception à l'Académie-Française, Paris, 1863, in-4. Lettre-Préface, 25 mai 1886. H. de Pène, *Trop belle*, 17^e édit., Paris, 1887, in-8.

Préface, Mlle de Montpensier, *Choix de mémoires et écrits des femmes françaises aux xvii^e, xviii^e et xix^e siècles*, avec

leurs biographies, par M^{me} Carette, née Bouvet, 3^e éd., Paris, 1890, in-16.

III. — Parodies.

GRANGÉ (E.) et LAPOINTE (A). *Dalila et Sampson*, histoire en cinq feuillets. Paris, 1857, in-fol.

TAPON-FOUGAS (F.). *La Princesse Delhi-la ou des Lilas*. Bruxelles, 1857, in-16.

MONSELET (Ch.). — *La Semaine d'un jeune Homme pauvre*, revue de l'année en huit tableaux, avec un prologue et un épilogue. *Figaro*, 30 déc. 1858.

JOURDAIN (Eliacim). *Le Roman d'un pauvre jeune homme*. Paris, 1859, in-12.

GRANGÉ, DELACOUR et LAMBERT-THIBOUST. *Rédemption*, parodie en quatre portions dont un prologue inutile à l'action. Paris, 1860, in-18.

SIRAUDIN et BLUM, *Mon-joie fait peur*. Paris, 1863, in-12.

TRIBOULET, Réception de son immortalité, M. Octave Feuillet. *Le Hanneçon*, 5 avril 1863.

IV. — Ouvrages à consulter sur Octave Feuillet (1).

A. — DOCUMENTS INÉDITS

BOCAGE (Paul). — Lettre à O. Feuillet, août 1848. Voir Appendice C.

FEUILLET (Eugène). — Correspondance avec Saint-Lô (2), 1849-1858. Ces lettres sont entre les mains de M. Richard Octave-Feuillet.

FEUILLET (M^{me} O.). — *Journal inédit* en trois cahiers (3).

LE CLERC (Docteur R.). — Ms. d'après le *Journal inédit* de Charles Feuillet des Pallières (4).

LEMOINE (Edouard). — Lettre à O. Feuillet, 17 déc. 1852.

(1) Nous ne citons ici que les ouvrages qui renferment soit des études sur Octave Feuillet, soit des allusions qui intéressent de près son théâtre. Pour la littérature contemporaine, nous renvoyons aux ouvrages connus, tels ceux de Martino, de Descharmes et Dumesnil, de Karénine, etc.

(2) H. Bordeaux a publié quelques-unes de ces lettres dans *la Jeunesse d'Octave Feuillet*, mais il y en a en tout 144, dont plusieurs de 16 à 20 pages.

(3) Ce *Journal* a servi à M^{me} Feuillet pour écrire *Quelques années de ma vie*, mais ce qu'elle a supprimé ferait un autre gros volume.

(4) Nous n'avons pu obtenir la communication de ce *Journal*, qui est entre les mains du Docteur Le Clerc de Saint-Lô.

B. — OUVRAGES IMPRIMÉS

- ADERER (Adolphe). — *Hommes et choses de théâtre*. Paris, 1905, in-18.
- AUBRYET (Xavier). — *Philosophie Mondaine*. Paris, 1876, in-12.
- AUDEBRAND (P.). — *Alexandre Dumas à la Maison d'or*. Paris, 1888, in-18.
- BARBEY-D'AUREVILLY (J.). — *Les quarante médaillons de l'Académie*, Paris, 1864, in-12.
- *Le Roman contemporain*. Paris, 1902, in-18.
- BENOIST (Antoine). — *Essais de critique dramatique*. Paris, 1898, in-18.
- BERNHARDT (Sarah). — *Mémoires*. Paris, 1907, in-8.
- BONNIÈRES (R. de). — *Mémoires d'aujourd'hui*. T. III, Paris, 1888, in-18.
- BORDEAUX (H.). — *La Jeunesse d'Octave Feuillet*, Paris, 1922, in-16.
- Discours prononcé par M. Henry Bordeaux, délégué par l'Académie Française au centenaire d'Octave Feuillet célébré à Saint-Lô le dimanche 5 mars 1922. Voir Epilogue de *la Jeunesse d'Octave Feuillet*.
- BORNIER (H. de). — Voir G. Larroumet.
- BOURGET (Paul). — *Pages de critique et de doctrine*. Paris, 1912, in-16, t. I.
- BRUNETIÈRE (F.). — *Nouveaux Essais sur la littérature contemporaine*. Paris, 1895, in-12.
- CARO (E.-M.). — *Poètes et Romanciers*. Paris, 1888, in-16.
- CLARETIE (Jules). — *La libre Parole*. Paris, 1868, in-18.
- *La Vie moderne au théâtre*. T. II, Paris, 1875, in-12.
- *Célébrités contemporaines: Octave Feuillet*, Paris, 1883, in-16.
- Voir aussi G. Larroumet.
- CLÉMENT DE RIS (L.). — *Portraits à la plume*, Paris, 1853, in-12.
- CUVILIER-FLEURY (A.-A.). — *Etudes et portraits*. T. II, Paris, 1868, in-16.
- DELAUNAY (L.-A.). — *Souvenirs de M. Delaunay* recueillis par le Comte Fleury. Paris, 1901, in-18.
- DERIES (Léon). — *Un Historien et une histoire du grand monde*. Saint-Lô, 1901, in-16.
- DESCHAMPS (G.). — *La Vie et les livres*. T. V, Paris, 1900, in-16.
- DOUMIC (René). — *Portraits d'écrivains*. Paris, 1892, in-18.
- DUMAS (A.) père. — *Bric à brac*. Paris, 1861, in-18, t. II.
- ERDIC (Jean). — *Quelques mots sur Octave Feuillet*. Paris, 1891, in-16.

- EVENIUS (J.). — *Octave Feuillet und seine Stellung zu den Lebensproblemen seiner Zeit*. Marburg, 1912, in-8.
- FAGUET (E.). — *Notes sur le Théâtre Contemporain*, t. I et II. Paris, 1888-89, in-18.
- FEUILLET (M^{me} O.). — *Quelques années de ma vie*. Paris, 1894, in-8.
- *Souvenirs et Correspondances*. Paris, 1896, in-8.
- FEBVRE (F.). — *Journal d'un Comédien*. Paris, 1896, 2 vol. in-8.
- FLAUBERT (G.). — *Œuvres Complètes: Correspondance*, t. III et IV. Paris, 1910, in-18.
- FOUCHER (Paul). — *Entre Cour et Jardin*. Paris, 1867, in-18.
- FRANCE (Anatole). — *La Vie littéraire*, t. I et III. Paris, 1890-91, in-18.
- FRANCHE (Paul). — *Le Prêtre dans le Roman français*. Paris, 1902, in-16.
- FREDERIX. — *Trente ans de critique*, t. II. Paris, 1900, in-12.
- GAUTIER (Léon). — *Etudes littéraires pour la défense de l'Eglise*. Paris, 1865, in-8.
- *Portraits du XIX^e siècle*, t. IV. Paris, 1895, in-8.
- GAUTIER (Théophile). — *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, t. IV, V, VI. Paris, 1858-59, in-12.
- GILBERT (Eug.). — *Le Roman en France pendant le XIX^e siècle*. Paris, 1896, in-16.
- HEYLLI (G. d'). — *La Comédie-Française à Londres*. Paris, 1880, in-16.
- *Journal intime de la Comédie-Française*. Paris, 1879, in-18.
- HOCHE (Jules). — *Les Parisiens chez eux*. Paris, 1883, in-18.
- HOUSSAYE (H.). — *Les Hommes et les idées*. Paris, 1886, in-18.
- LARROUMET (G.). — Discours prononcés par MM. Gustave Larroumet, Mézières, Jules Claretie et Henri de Bornier aux obsèques de M. Octave Feuillet de l'Académie Française le 31 décembre 1890. Paris, 1891, in-8.
- LECIGNE (Chanoine C.). — *Octave Feuillet et son théâtre*. Arras, 1905, in-8.
- LE CLERC (R.). — *Feuillet intime*. Discours prononcé au Théâtre Municipal de Saint-Lô lors du centenaire d'O. Feuillet le 5 mars 1922. Saint-Lô, s. d., in-8.
- LE GOFFIC (Charles). — *Les romanciers d'aujourd'hui*. Paris, 1890, in-16.
- LEMAÎTRE (Jules). — *Les Contemporains*, t. III, Paris, 1887, in-18.
- *Impressions de théâtre*, t. X. Paris, 1898, in-18.

- LEVALLOIS (J.). — *Les Contemporains chantés par eux-mêmes*. Paris, 1868, in-12.
- LOTI (Pierre). — Discours de réception à l'Académie Française. Paris, 1892, in-18.
- *Pages choisies*. Paris, 1896, in-18.
- LUCAS (H.). — *Histoire du théâtre français*. Paris, s. d., in-12, t. III.
- MANUEL (Eug.). — *Mélanges en prose*. Paris, 1905, in-16.
- MATTHEWS (Brander). — *French Dramatists of the Nineteenth Century*. New-York, 1881, in-8.
- MENDÈS (Catulle). — *L'art au théâtre*, t. II. Paris, 1897, in-18.
- MEZIÈRES (Alfred). — Voir G. Larroumet.
- MEYER (Arthur). — *Ce que mes yeux ont vu*. Paris, 1911, in-16.
- MIRECOURT (E. de). — *Octave Feuillet*. Portraits et silhouettes, n° 123. Paris, 1871, in-32.
- MOLINIER (E.). — *Épître: Montjoye et M. Octave Feuillet*. Paris, 1864, in-8.
- MONSELET (Ch.). — *La Lorgnette littéraire*. Paris, 1857, in-16.
- *Les premières représentations célèbres*. Paris, 1867, in-12.
- *Petits mémoires littéraires*. Paris, 1885, in-12.
- MONTÉGUT (E.). — *Dramaturges et romanciers*. Paris, 1890, in-16.
- MORTIER (A.). — *Les Soirées parisiennes*. Paris, 1876-1883, 4 vol. in-8.
- NERVAL (G. de). — *La Bohème galante*. Paris, 1855, in-12.
- PATER (Walter). — *Appreciations*. New-York, 1910, in-12.
- PELLISSIER (G.). — *Essais de littérature contemporaine*. Paris, 1893, in-18.
- PLATEL (Félix). — *Portraits d'Innotus*. Paris, 1878, in-8.
- PONTMARTIN (A. de). — *Causeries littéraires*. Paris, 1854, in-12.
- *Nouvelles Causeries littéraires*. Paris, 1859, in-12.
- *Les Semaines littéraires*. Paris, 1861, in-12.
- *Nouvelles Semaines littéraires*. Paris, 1863, in-12.
- *Dernières semaines littéraires*. Paris, 1864, in-12.
- *Dernières Causeries du samedi*. Paris, 1866, in-12.
- *Nouveaux samedis*, t. V, XIII, XVI, XVII. Paris, 1868-76, in-12.
- *Souvenirs d'un vieux critique*, t. II, V, VII, Paris, 1882-1886, in-8.
- PRAROND (Ernest). — *De quelques écrivains nouveaux*. Paris, 1852, in-12.
- RATISBONNE (Louis). — *Auteurs et livres*. Paris, 1868, in-12.
- ROYER (A.). — *Histoire du théâtre contemporain*. Paris, 1878, in-8.

- RUTENBERG (A.). — *Die dramatischen Schriftsteller des zweiten Kaiserreichs*. Berlin, 1874, in-16.
- SAINTE-BEUVE (C.A.). — *Nouveaux Lundis*, t. V. Paris, 1866, in-12.
- SAINTSBURY (G.). — *Essays on French Novelists*. London, 1891, in-8.
- SARCEY (F.). — *Quarante ans de théâtre* t. V. Paris, 1901, in-18.
- SCHERER (Edmond). — *Etudes critiques sur la littérature contemporaine*. Paris, 1866, in-18.
- SOUBIES (A.). — *Une première par jour*. Paris, 1888, in-18.
- TOCHÉ (Raoul). — *Les Premières illustrées*, t. I, II, V, VI. Paris, 1881-1886, gr. in-8.
- VALLÉE (Oscar de). — *Nouvelles études et nouveaux portraits*. Paris 1886, in-8.
- VAN DE VELDE (M^{me} M. S.). — *French Fiction of To-day*. London, 1891, in-8.
- VAPEREAU (G.). — *L'année littéraire et dramatique*, t. I, III, V, VI, VII, VIII, X. Paris, 1859-70, in-18.
- VAREILLES-SOMMIÈRES. — *M^{me} Octave Feuillet*. Paris, 1912, in-16.
- VATTIER (G.). — *Galerie des Académiciens*, 2^e série. Paris, 1864, in-18.
- VAUDON (Jean). — *Nouvelles études et notes littéraires sur quelques écrivains du XIX^e siècle*. Paris, 1902, in-18.
- VEDRENNE (P.). — *Fauteuils de l'Académie Française*, t. II. Paris, 1888, in-8.
- VEUILLOT (Eug.). — *Critiques et croquis*. Paris, 1866, in-18.
- VITET (L.). — Discours de M. L. Vitet, en réponse au discours prononcé par M. Octave Feuillet pour sa réception à l'Académie Française. Paris, 1863, in-8.
- VITU (Auguste). — *Les Mille et Une Nuits du théâtre*. Paris, 1884-94, in-8, t. II, VI, IX.
- WEISS (J.-J.). — *Le Théâtre et les mœurs*. Paris, 1889, in-18.
- WILSTACK (Paul). — *Richard Mansfield*. New-York, 1908, in-8.
- WINTER (Wm.). — *Life and Art of Richard Mansfield*. New-York, 1910, 2 vol. in-8.
- ZOLA (Emile). — *Nos auteurs dramatiques*. Paris, 1881, in-18.

V. — Ouvrages à consulter sur la société du Second Empire.

A. — JUGEMENTS CONTEMPORAINS

- BEAUMONT-VASSY (E.-F. Vicomte de). — *Les Salons de Paris et la Société Parisienne sous Napoléon III*. Paris, 1868, in-18.
- *Histoire intime du Second Empire*. Paris, 1874, in-18.

- BOCHER (Ch.). — *Mémoires de Charles Bocher* (1816-1907), précédés des *Souvenirs de famille*. Paris, 1907-1909, 2 vol. in-8.
- CARETTE (M^{me}). — *Souvenirs intimes de la Cour des Tuileries*. Paris, 1889-1891, 3 vol. in-18.
- DHORMOYS (Paul). — *La Cour à Compiègne : Confidences d'un valet de chambre*. Paris, 1866, in-12.
- GAUTIER (Judith). — *Le Collier des jours. Le second rang du collier*. Paris, s. d. in-16.
- GONCOURT (les). — *Journal*. Paris, 1887-1896, 8 vol. in-12.
- GOT (E.). — *Journal d'Edmond Got, sociétaire de la Comédie-Française*, 1822-1901, publié par son fils Médéric Got. Paris, 1910, 2 vol. in-16.
- HOUSSAYE (A.). — *Les Confessions, souvenirs d'un demi-siècle*. Paris, 1885-1891, 6 vol. in-8.
- HÜBNER (J. A. Comte de). — *Neuf ans de souvenirs d'un ambassadeur d'Autriche à Paris sous le Second Empire* (1851-1859). Paris, 1904, 2 vol. in-8.
- IMBERT DE SAINT-AMAND (A.-L. Baron). — *La Cour du Second Empire* (1856-1858). Paris, 1898, in-18.
— *Napoléon III* (1862-1863). Paris, s. d. in-16.
— *Napoléon III et sa cour*. Paris, 1897, in-18.
- MASSA (Philippe, marquis de). — *Souvenirs et Impressions*. Paris, 1897, in-18.
- MAUGNY (Comte de). — *Souvenirs du Second Empire*. 2^e éd. Paris, 1890, in-18.
- MÉNIÈRE (E.). — *Journal du Docteur Prosper Ménière: Mémoires anecdotiques sur les salons du Second Empire*. Paris, 1903, in-8.
- MÉRIMÉE (P.). — *Lettres à M. Panizzi*, 3^e éd. Paris, 1881, 2 vol. in-8.
- QUENTIN-BAUCHART (Ernest). — *Ponsard aux fêtes de Compiègne*. Paris, 1897, in-8.
- SYLVANECTE. — *La Cour Impériale à Compiègne*. Paris, 1884, in-12.
- TAINÉ (H.). — *Notes sur Paris. Vie et opinions de M. Frédéric Thomas Graindorge*. Paris, 1867, in-8.
- TASCHER DE LA PAGERIE (Comtesse Stéphanie). — *Mon séjour aux Tuileries*. Paris, 1893-1895, 3 vol. in-18.
- VALLÉE (Oscar de). — *Les Manieurs d'argent*. Paris, 1857, in-18.
- VIEL-CASTEL (H. comte de). — *Mémoires sur le règne de Napoléon III*. Paris, 1883-1884, 6 vol. in-8.

B. — ETUDES CRITIQUES

- BAC (Ferdinand). — *La Princesse Mathilde. Sa vie et ses amis.* Paris, 1928, in-8. (*Figures du Passé.*)
- BRISSON (Adolphe). — *Portraits intimes*, t. III. Paris, 1897, in-18.
- CHAMBRIER (James de). — *La Cour et la Société du Second Empire.* Paris et Neuchâtel, 1902-1904, in-16.
- CIRCAUD (E.). — *Le Théâtre de l'Hôtel Castellane.* Société Historique et Archéologique des VIII^e et XVII^e arrondissements. 17^e et 18^e années. *Mélanges d'Emile Le Senne.* Paris, 1915-1916, in-8.
- CLARETIE (Léo). — *Histoire des théâtres de société.* Paris, 1906, in-18.
- DU BLED (Victor). — *La Société française du XVI^e siècle au XX^e siècle.* 8^e série, Paris, 1911, in-12.
- *La Société française depuis cent ans. Quelques salons du Second Empire.* Paris, 1923, in-16.
- FAYE (Jacques de la). — *La Princesse Mathilde. Une Nièce de Napoléon.* Paris, 1928, in-8.
- FLEURY (Comte M.) et SONOLET (Louis). — *La Société du Second Empire.* Paris, 1911-1913, 3 vol. in-8.
- LANO (Pierre de). — *Les Bals travestis et les tableaux vivants sous le Second Empire.* Paris, 1893, gr. in-8.
- LOLIÉE (Frédéric). — *Les Femmes du Second Empire.* Paris, 1906, in-8.
- *La Fête Impériale.* Paris, 1907, in-8.
- *La Vie d'une Impératrice.* Paris, 1907, in-8.
- MALO (Henri). — *La Gloire du Vicomte de Launay. Delphine Gay de Girardin.* Paris, 1925, in-8. 6^e éd.
- QUENTIN-BAUCHART (P.). — *Les Chroniques du château de Compiègne.* Paris, 1911, in-8.

VI. — Périodiques français.

1848. PONTMARTIN (A. de). — *La Vieillesse de Richelieu*, R.D.M., 15 novembre.
1851. BANVILLE (T. de). — *Le Monde et le Théâtre*, Revue de Paris, octobre.
1852. CLÉMENT DE RIS (L.). — *Scènes et proverbes*, par O. Feuillet, *L'Artiste*, 15 février.
1854. PONTMARTIN (A. de). — *La Crise*, R.D.M., 15 mars.
- LA ROUNAT (Ch. de). — *La Crise*, Revue de Paris, 15 mars.
1855. ANON. — Octave Feuillet: *Scènes et Comédies*, Bibliothèque Universelle de Genève, avril.
- PLANCHE (G.). — *Péril en la demeure*, R.D.M., 15 mai.

1856. PLANCHE (G.). — *Le Village*, R.D.M., 15 juin.
1857. PLANCHE (G.). — *Le Roman en 1857*, R.D.M., 15 mars.
1858. MONTÉGUT (E.). — *M. Octave Feuillet*, R.D.M., 1^{er} déc.
1860. MONTÉGUT (E.). — *La Tentation*, R.D.M., 1^{er} avril.
— — *Rédemption*, R.D.M., 1^{er} novembre.
- PONTMARTIN. — *Feuillet, auteur dramatique*, Correspondant, 25 novembre.
1863. SACY (S. de). — Réception de M. Feuillet à l'Académie, *Bulletin du Bibliophile*.
- ANDRÉ (G.). — *Sibylle*, Etudes religieuses, historiques et littéraires, II.
- SEIGNEUR (G.). — *M. Octave Feuillet*, Revue du Monde Catholique, 10 avril.
- VEUILLOT (Eug.). — *De Sibylle et du Roman Chrétien*, Revue du Monde Catholique, 10 juin.
- MONTÉGUT (E.). — *Montjoye d'Octave Feuillet*, R.D.M., 1^{er} décembre.
- DESJARDINS (Albert). — *La controverse religieuse dans le roman moderne*, Revue Française, 1^{er} juin.
1864. GUILLEMOT. — *La Fantaisie au théâtre* (A. de Musset et O. Feuillet), Revue Contemporaine, 31 mai.
- DELAPLACE. — *Le Roman contemporain*, Rev. contemporaine, 15 mars.
1865. MONTÉGUT (E.). — *La Belle au Bois dormant*, R.D.M., 1^{er} mars.
1868. MONTÉGUT (E.). — *M. de Camors*, R.D.M., 15 janvier.
1869. ASSELINEAU. — *Julie*, Bulletin du Bibliophile.
1869. LAGENEVAIS (F. de). — *Julie*, R.D.M., 15 mai.
— PICHOT (Amédée). — *Julie*, Rev. Britannique, mai.
1873. ANON. — *L'Acrobate*, R.D.M., 1^{er} mai.
1874. LAGENEVAIS (F. de). — *Le Sphinx*, R.D.M., 1^{er} avril.
— BÉCHARD (F.). — *Le Théâtre du Second Empire*, Correspondant, 10 juin.
- FOURNEL (V.). — *Les œuvres et les hommes*, Correspondant, 25 avril.
1875. BIGOT (Charles). — *M. Octave Feuillet*, Rev. bleue, 20 nov.
1878. DORCHAIN (Auguste). — *Le Journal d'une femme*, La Plume, 15 octobre.
- PICHOT (Amédée). — *Montjoye*, Rev. Britannique, nov.
- MORNAND (H.). — *Montjoye*, La Plume, 1^{er} déc.
1881. LEUDE (Jean de la). — *Revue dramatique*, Rev. littér. et artistique, 15 janvier.

- MORNAND (H.). — *Causeries littéraires*, Rev. littér. et artistique, 15 mai.
1882. BORNIER (H. de). — *La Partie de dames*, Nouvelle Revue, 1^{er} mai.
- — — *Les Portraits de la marquise*, Nouvelle Revue, 15 juin.
- GANDERAX (L.). — *Un Roman parisien*, R.D.M., 1^{er} nov.
- WEISS (J.-J.). — *Un Roman parisien*, Rev. bleue, 4 nov.
- BORNIER (H. de). — *Le Roman parisien*, Nouvelle Rev., 15 nov.
- ANON. — *Roman parisien*, Gazette Anecdote, 15 nov.
1885. GANDERAX (L.). — *Le Roman d'un jeune Homme pauvre*, R.D.M., 15 février.
- BRUNETIÈRE (F.). — *L'Idéalisme dans le Roman*, R.D.M., 1^{er} mai.
- SARCEY (F.). — *M. de Camors*, Nouvelle Rev., 1^{er} octobre.
1886. LOHMANN. — *La Morte*. Franco-Gallia, III.
- LEMAÎTRE (J.). — *Octave Feuillet*, Revue bleue, 6 février.
- SARCEY (F.). — *La Morte*, Nouvelle Rev., 1^{er} mars.
- MORLOT (Emile). — *Chamillac*, Rev. d'Art dramatique, 15 avril.
- BORNIER (H. de). — *Chamillac*, Nouvelle Rev., 1^{er} mai.
- GANDERAX (L.). — *Chamillac*, R.D.M., 15 avril.
1889. LENIENT. — *La Comédie en France dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, L'Indépendant littéraire, 1^{er} janvier.
1890. CORNUT (le père). — *Les Romans d'Octave Feuillet*: Etude morale, Etudes relig., his. et littér., avril.
1891. LOLIÉE (F.). — *Les disparus: Octave Feuillet*, Nouvelle Rev., 15 janvier.
- BRUNETIÈRE (F.). — *Octave Feuillet*, R.D.M., 1^{er} février.
- PELLISSIER (G.). — *Octave Feuillet*, Rev. Encyclopédique, I.
- MANUEL (Eug.) — *Octave Feuillet*, Rev. de Famille, 15 février.
- ANON. — *Octave Feuillet*, Rev. des Rev., II.
- URSUS. — *Octave Feuillet*, Rev. Politique et Littéraire.
1892. ANON. — *Octave Feuillet et Pierre Loti*, Franco-Gallia, IX.
- DU TILLET (J.). — *Théâtre complet d'Octave Feuillet*, Rev. bleue, 26 mars.
1896. LEMAÎTRE (J.). — *Montjoye*, R.D.M., 1^{er} nov.
- MALPY. — *Théâtre littéraire: Montjoye*, Rev. d'Art dramatique, novembre.
1905. NOZIÈRE. — *Théâtre de la Gaité*, le Théâtre, 1^{er} oct.

1909. LAUDET (Fernand). — Une collection d'autographes (*Album de Ch. Scitivaux*), Rev. hebdomadaire, 1^{er} mai.
1910. DESCHAMPS (G.). — *Octave Feuillet*, Rev. hebdomadaire, 19 février.
1916. BONNEFON (P.). — *Octave Feuillet et le Village*, Bibliothèque Univ. et Rev. Suisse, février, mars, avril.
— ERNEST-CHARLES (J.). — A propos de la reprise du *Sphinx*, L'Opinion, 30 septembre.
1921. SEILLIÈRE (E.). — *Le Romanesque d'Octave Feuillet*, R.D. M., 1^{er} août.
1922. BORDEAUX (H.). — *La Jeunesse d'Octave Feuillet*, R.D.M., 1^{er} et 15 mai.
1924. GYP. — *La Société sous le Second Empire: Ceux que j'ai connus*, Conférencià, 15 janvier.
1928. GARETS (Comtesse des). — *Souvenirs sur l'Impératrice Eugénie*, La Revue de Paris, 1^{er} et 15 novembre.

VII. — Périodiques étrangers.

1859. ANON. — *Dalila et le Roman d'un jeune Homme pauvre*, North American Rev., July.
1875. RHODES. — *M. Octave Feuillet*, Galaxy, XX (oct.).
1878. SAINTSBURY. — *Octave Feuillet*, Fortnightly Rev. XXX.
1881. MATHEWS (B.). — *Plays of Octave Feuillet*, International Rev., XI.
1886. LANGEL. — *A Novel by Octave Feuillet*, Nation, March 25th.
— ANON. — *La Morte*, Spectator, July 17.
— ANON. — *La Morte*, Macmillan's, Nov.
1887. LAUTREPPE. . . *An Interview with Octave Feuillet*, Critic, XI, July 9.
1891. ANON. — *Octave Feuillet*, Saturday Rev. Jan. 3.
— ANON. — *M. Octave Feuillet*, Athenaeum, Jan. 3.
1894. ANON. — *La femme de M. Feuillet*, Blackwood's, CLVI.

INDEX DES PRINCIPAUX NOMS PROPRES

- 'About (Edmond), 124, 231.
 Abrantès (Duchesse d'), 212.
 Achard (A.), 201.
 Adam (Mme Edmond), 217.
 Allan (Mme), 183.
 Arnault (F.-A.), 179 n.
 Asselineau (C.), 200 n., 201.
 Audebrand (P.), 35 n., 38 n.
 Augier (Emile), 8, 9, 60-63, 65, 69-70,
 90, 92, 95, 100, 110, 112, 118, 124,
 138, 139-140, 173, 209, 221, 226, 228.
 Autran (J.), 25 n.
 Balzac (H. de), 54, 65, 70 n., 93, 95,
 98, 99, 150, 248.
 Banville (T. de), 227, 231.
 Barbey-d'Aureville (J.), 200 n., 201.
 Barrière (T.), 9, 74, 90, 91 n., 96,
 100, 104.
 Bartet (Mme), 196, 207.
 Baude (baron Elphège), 183.
 Baudelaire (Ch.), 99.
 Bayard (J.-F.-A.), 35 n., 182 n., 217.
 Bazilewski (comte), 215, 234.
 Beaufort (H. de), 112, 185, 186, 189,
 253, 254, 255.
 Beaumont-Vassy (E.-F., vicomte
 de), 211 n.
 Beauvau (princesse de), 113, 228,
 229.
 Becque (H.), 100.
 Bédier (J.), 97 n., 98 n., 150 n.
 Benoist (A.), 154 n.
 Benoist (R.), 188, 191, 197 n.
 Bernard (Claude), 97.
 Bernhardt (Sarah), 188, 203.
 Berthelot (M.), 97.
 Biéville (E. de), 184 n., 185, 186 n.,
 187, 188, 192, 193 n., 194 n., 195,
 196, 197 n., 198, 199, 202, 204 n.,
 217.
 Bigot (C.), 154, 205 n., 208 n.
 Bizet (G.), 231.
 Bocage, 19, 20, 21, 22 n., 31-33, 37,
 38, 39-40, 41, 44, 45, 47, 48, 59, 65,
 78, 181 n., 185, 247.
 Bocage (Paul), 19-20, 32, 33, 34 n.,
 35 n., 37-45, 65, 251.
 Bocher (Ch.), 228.
 Bonnefon (Paul), 182 n.
 Bordeaux (H), 21 n., 180 n., 181 n.,
 182 n., 187 n.
 Borel d'Hauterive, 180.
 Bornier (H. de), 205, 207, 208 n.
 Bossuet, 127.
 Bouilhet (Louis), 114.
 Bourgoing (Pierre de), 226.
 Bressant, 200, 202, 226.
 Brisson (A.), 205 n., 227.
 Brohan (A.), 40, 212, 213, 233.
 Brohan (M.), 226, 227.
 Brunetière (F.), 62 n.
 Buloz (F.), 15, 22, 54, 66.
 Bussière (Paul de), 227.
 Cabanel (A.), 222.
 Caraguel (Clément), 194 n., 196,
 202 n., 205 n., 206, 207.
 Carette (Mme), 25 n., 94 n., 163 n.,
 222 n., 224 n.
 Carmontelle, 233, 234.
 Caro (E.), 28.
 Castellane (Jules, comte de), 211-
 212, 213.
 Castiglione (comtesse de), 229.
 Caux (marquis de), 222.
 Cham, 189 n.
 Chambrier (J. de), 27, 220 n.
 Champfleury, 98, 99, 232.
 Chardin (J.-B.-S.), 80.
 Chéri (Rose), 180, 181.
 Chopin (F.), 89.

- Claretie (J.), 29, 30, 61 n., 151, 152, 158, 196, 200 n., 201, 202, 204 n.
Claretie (L.), 211 n., 215 n., 221 n., 222 n., 223 n., 224 n., 225 n., 226 n., 227 n., 228 n.
Cogniard (T. et H.), 247.
Comte (A.), 65, 97.
Constant (Benjamin), 29.
Coquelin aîné, 207, 227.
Coquelin cadet, 203, 207, 219 n.
Corneille (P.), 127, 141, 147, 221.
Cottier (M.), 227, 229.
Coubet (G.), 98, 232.
Cousin (V.), 65, 98.
Crébillon fils, 77.
Crémieux (Hector), 227.
Croizette (Mlle), 202, 203, 204.
Cuvillier-Fleury (A.-A.), 25 n., 196.
Darwin (C.), 97.
Daudet (A.), 28, 196, 204.
Daumier (H.), 215.
Delacroix (E.), 34.
Delaunay (L.-A.), 40, 183, 203, 225 n., 227.
Delessert (Ed.), 113, 223.
Déliès (L.), 231.
Delord (Taxile), 114.
Delpit (Albert), 205, 206.
Dennery (A.-P.), 223.
Deschanel (E.), 7 n.
Descharmes (R.), 113 n., 114 n.
Des Granges (Ch.-M.), 93 n.
Desnoyer (F.), 232.
Donnay (Maurice), 191.
Dorval (Marie), 59, 180.
Doucet (C.), 25 n., 27.
Domic (R.), 91.
Du Bled (V.), 211 n., 214 n., 217 n., 229 n., 231 n., 233 n.
Dubois (J.-B.), 36.
Du Camp (Maxime), 114.
Dumanoir (P.-F.), 35 n., 104.
Dumas fils (A.), 8, 9, 28, 35, 90, 92, 96, 100, 138, 153-154, 160, 164, 169, 209, 210, 211 n., 212, 231.
Dumas père (A.), 33-35, 37, 38, 40, 42, 43-44, 46, 50, 52, 55, 86, 89, 92, 215.
Dumesnil (René), 7, 113 n.
Dupuis (A.), 180, 181, 196, 215.
Duranty (L.-E.-E.), 98.
Ennius, 95.
Essler (Jane), 189, 190, 198.
Eugénie (Impératrice), 24, 54, 94, 113, 163, 192, 200, 218, 219, 222, 225, 229, 234.
Fagan (B.-C.), 50.
Faguet (E.), 140, 188, 197 n., 208, 209 n., 236.
Fargueil (Mlle), 20, 187, 193.
Faucher (Léon), 103 n.
Favart (Mlle), 44, 188, 200, 215, 226, 231.
Febvre (Frédéric), 188, 198, 200, 202, 203, 207.
Féraudy (M. de), 197, 207.
Feuillet (Charles), 9, 13-14, 16, 19, 20, 22, 34 n.
Feuillet (Eugène), 10, 13, 20, 21 n., 23-24, 38, 43, 44, 90 n., 113, 180, 181 n., 182, 183, 185, 187, 213, 253, 254, 255.
Feuillet (Jacques), 11-12, 16, 17, 19, 22, 24, 82.
Feuillet (Mme Jacques), 12-13, 16.
Feuillet (Mme O.), 11 n., 13, 14 n., 17-18, 19 n., 21, 22, 24, 25, 27 n., 53, 54 n., 80, 113, 125 n., 138, 140, 186, 199 n., 219, 220 n., 221 n., 222 n., 232, 237, 255 n.
Feuillet (R.-Octave), 9, 27, 28.
Fiorentino (M.), 42, 185, 186, 187, 189, 190, 192, 193.
Firmin, 41, 248, 249.
Flaubert (G.), 7, 99, 100, 112-116, 118, 119, 124, 126, 150.
Fleury (M., comte de), 212 n., 218, 219 n., 222 n., 231 n., 232 n., 233 n.
Flotow (F.), 211 n., 212.
Foucher (Paul), 103 n., 197 n., 198, 199, 202.
Fournel (V.), 152, 202 n.
Fournier (Edouard), 189 n., 192 n., 193, 199 n., 200 n., 201.
Foussier (Edouard), 61.
France (Anatole), 150, 163.
Galliffet (marquis de), 211, 220.
Galliffet (marquise de), 222, 223, 227.
Ganderax (L.), 205 n., 206, 209.
Gautier (Judith), 230, 231 n.
Gautier (L.), 73, 82, 124.
Gautier (Théo), 23 n., 37, 39, 65, 180, 183, 184, 185, 186 n., 192, 197 n.,

- 198, 199 n., 201, 226, 230, 231, 246.
 Gay (Sophie), 212.
 Genettes (Mme R. des), 114, 115.
 Gignoux (R.), 205.
 Ginisty (P.), 42 n., 45 n., 197, 208 n.
 Girardin (E. de), 215, 230.
 Girardin (Delphine de), 60.
 Goncourt (les), 99, 113, 230.
 Goncourt (E. de), 29.
 Goncourt (Jules de), 66.
 Got (E.), 226, 229 n., 233.
 Gozlan (L.), 47, 248.
 Grenier (Edouard), 61, 65 n.
 Guillemot (Jules), 152, 196, 202 n., 204.
 Guizot, 11, 12, 124.
 Halévy (L.), 101, 231.
 Hazard (P.), 97 n., 98 n., 150 n.
 Hébert (A.-A.-E), 222.
 Hetzel (J.), 61, 65 n.
 Heylli (G. d'), 19 n., 44, 188 n.
 Hoche (Jules), 19 n., 29, 33.
 Houssaye (A.), 24 n., 114, 180, 184 n., 212, 214, 220 n., 226 n., 227 n., 231.
 Hübner (J.-A., comte de), 215 n., 225.
 Hugo (Ch.), 65.
 Hugo (Victor), 34, 59, 63, 70, 89, 124.
 Hugo fils (Victor), 65.
 Imbert de Saint-Amand (A.-L., baron), 217, 221 n., 223 n.
 Ingres (J.-A.-D.), 230.
 Jallu (O.), 113.
 Janin (Jules), 16, 39 n., 40, 42, 69, 114, 142, 143, 180, 183, 184, 185, 186 n., 187, 189 n., 192, 193 n., 194, 195, 196, 197 n., 198, 199 n., 200 n., 201, 202 n.
 Joannidès (A.), 191 n.
 Jouvin (B.), 8, 143, 183 n., 186, 187, 189 n., 192, 193, 194, 195, 196, 197 n., 198, 200, 201, 202, 203, 210.
 Kahn (A.), 139.
 Koning (C.), 205.
 Labiche (E.), 218, 226.
 La Fayette (Mme de), 127.
 Laffitte (P.), 97.
 Lafont (P.-C.), 137, 192, 194, 195, 196.
 Lafontaine (Auguste), 43, 52.
 Lafontaine (L.-M.-H. Thomas, dit), 180, 186, 187, 189, 190, 200, 254, 255.
 Lagenevais (F. de), 200 n., 201, 202 n., 203.
 La Gorce (P. de), 64, 93, 94.
 Lamartine (A. de), 20 n., 48, 58.
 Lambert (baron), 225.
 Lapommeraye (H. de), 202 n.
 Laprade (V. de), 138.
 Latour de Saint-Ybars, 60.
 Latreille (C.), 59 n., 60 n., 61, 62, 63, 70 n.
 Lavedan (H.), 191.
 Lavissee (E.), 64 n., 73 n., 95 n.
 Le Bargy, 138, 197.
 Le Clerc (Dr. R.), 9, 11 n., 13 n., 14 n., 34 n.
 Leclercq (Théodore), 233, 234.
 Lecomte (Jules), 212.
 Le Hon (Mme), 220, 222.
 Lemaitre (Frédéric), 187.
 Lemaitre (Jules), 126, 140, 160, 191, 197, 208, 209.
 Lemer cier (N.), 47.
 Lemoine (E.), 179 n.
 Lemoine (G.), 179.
 Lemoine (John), 61.
 Levallois (Jules), 150.
 Leveaux (A.), 195 n., 217 n.
 Lireux (A.), 180 n.
 Littré (M.-P.-E.), 97.
 Lockroy (J.-P. Simon, dit), 41, 227, 247, 248, 249.
 Loti (Pierre), 11 n., 13, 14 n., 19 n., 26 n., 28 n., 37 n.
 Lucas (H.), 114.
 Magnieu (comte de), 228.
 Malo (H.), 9, 211 n., 214 n.
 Mansfield (Richard), 169.
 Marcelin (N. Planat, dit), 224.
 Marivaux, 47, 50, 55, 76, 77, 180, 236.
 Mars (Mlle), 180.
 Martino (P.), 54 n., 66 n., 97 n., 98 n., 100 n., 116 n., 150.
 Massa (Philippe, marquis de), 25, 219 n., 223 224, 226, 227, 228 n.
 Mathilde (princesse), 25, 200, 213, 221, 226.
 Maugny (comte de), 222 n., 224 n., 225 n., 226 n.
 Mayendorf (Mme de), 229.
 Meilhac (H.), 101.
 Meissonier (J.-L.-E.), 61.
 Mélingue (Mme), 40.

- Ménière (E.), 219 n.
Ménière (Prosper), 218, 219 n.
Mérimeé (P.), 63, 218, 223.
Méry (J.), 184, 234.
Metternich (prince de), 25, 219, 222, 224, 227.
Metternich (princesse de), 25, 163, 219, 220, 222, 224, 227, 228.
Meurice (Paul), 65.
Meyer (A.), 15 n.
Michelet (Jules), 124.
Mirecourt (E. de), 43.
Mocquart, 218.
Molière, 138, 229.
Molinier (E.), 137 n., 139 n.
Monselet (C.), 41, 114, 188, 189 n., 195, 196, 197.
Montégut (E.), 80, 137 n., 138, 187, 192, 193, 194, 195, 196, 197 n., 239.
Montigny (A. Lemoine, dit), 8, 137, 179, 181, 182 n., 193, 237 n.
Montigny (Mme), voir Rose Chéri.
Mornay (comte de), 228.
Mornet (D.), 7, 10.
Morny (duc de), 25, 95, 222, 223, 226, 227.
Mortier (A.), 203 n., 205 n., 216 n.
Mouchy (duc de), 224.
Murat (Anna, princesse), 222, 223.
Murger (H.), 36, 114.
Musset (A. de), 36, 45, 50-53, 55, 59, 60, 66, 74, 75, 76, 77, 78, 86, 89, 91, 92, 179, 196, 233, 234, 236, 237.
Nadaud (G.), 231.
Napoléon I^{er}, 13.
Napoléon III, 25, 26, 95, 192, 200, 217, 221, 222, 224, 225.
Napoléon (prince), 226.
Napoléon (Louis, Prince Impérial), 220, 221, 222, 225, 226, 227.
Nathalie, 184, 185.
Nerval (G. de), 37, 42.
Nieuwerkerke (A.-E., comte de), 221, 231.
Nodier (Ch.), 27.
Noël (Edouard), 179 n., 185 n., 186 n., 191 n., 206 n., 207 n., 209 n.
Offenbach (Jacques), 212, 228, 231.
Ollivier (E.), 113.
Pailleron (E.), 28.
Pasteur (L.), 97.
Pellissier (G.), 7 n.
Pène (H. de), 208 n., 209 n., 216.
Perrin (E.), 203, 224.
Persigny (duchesse de), 25, 220, 222.
Picard (L.-B.), 110.
Pichot (A.), 202 n.
Pinard (Ernest, Me.), 113.
Planche (G.), 62, 183 n., 184.
Plessy-Arnould (Mme), 179 n., 184, 200, 226.
Poniatowska (princesse), 227.
Ponsard (F.), 49, 58-63, 65, 66, 69, 70, 73, 90, 91, 95, 114, 140, 220, 221.
Pontmartin (A. de), 77, 187, 192, 194.
Poujol (A.), 234.
Pourtalès (comtesse de), 25, 222, 227, 229.
Prémарay (J.), 183, 184 n., 185, 186 n.
Puvis de Chavannes (P.), 230, 231.
Pyat (Félix), 33.
Quentin - Bauchart (P.), 218 n., 221 n., 222 n., 224 n.
Rachel (Mlle), 34, 58, 184.
Régnier, 40, 43, 44, 103 n., 183, 185, 218, 219, 249.
Renan (Ernest), 97-98, 124.
Rességuier (comte de), 233.
Reynaud (Ch.), 61.
Roqueplan (N.), 194 n., 197 n., 198, 199.
Rossini (G.-A.), 231.
Rostand (E.), 240.
Rousseau (J.-J.), 137.
Saint-Valry (G. de), 192 n., 193, 194 n., 195.
Saint-Victor (Paul de), 42, 66 n., 89, 142, 148, 151, 180, 183, 184, 185, 186 n., 188, 189 n., 190, 192, 193 n., 194, 196, 197 n., 198, 199, 200, 204 n., 210.
Sainte-Beuve (C.-F. de), 25 n., 58, 59, 63, 66 n., 77, 99, 150, 231, 244, 245, 246.
Samson, 179 n., 185, 194, 226.
Sand (George), 42, 53-54, 55, 70 n., 73, 78, 79, 80, 86, 87, 89, 92, 126, 137, 170, 217.
Sand (Maurice), 217.
Sandeau (Jules), 54, 62, 69, 78, 91, 92, 95, 126, 127, 141.
Sarcey (F.), 137 n., 179 n., 184, 188, 191, 192, 194 n., 195, 196 n., 197 n.,

- 198, 199, 200, 201, 202, 204 n., 205 n., 206, 207, 208.
 Sardou (V.), 9, 141, 209, 228.
 Saulcy (F de), 223.
 Saulcy (Mme de), 159.
 Scherer (E.), 235.
 Scholl (Aurélien), 194 n., 195, 196.
 Scitivaux (comte de), 119, 217, 233.
 Scott (Sir Walter), 17, 54-55, 247.
 Scribe (E.), 25 n., 35, 37, 46, 58, 110, 114, 116-118, 136, 160, 182 n.
 Second (Albéric), 186, 187, 220.
 Sedaine (M.-J.), 51.
 Seigneur (G.), 73, 124.
 Seignobos (C.), 63, 95 n.
 Seillièr (baron), 228.
 Seillièr (E.), 7 n.
 Shakespeare, 138.
 Silvestre (A.), 201 n.
 Simon (Jules), 26.
 Simone (Mme), 204, 205.
 Sonolet (L.), 212 n., 218, 219 n., 222 n., 231 n., 232 n., 233 n.
 Spoelberch de Lovenjoul, 9, 21 n., 22 n., 33 n., 41 n., 45 n., 78 n.
 Stendhal (H. Beyle), 98, 99, 134.
 Stern (Daniel), 58, 59 n., 61 n., 63.
 Stoullig (E.), 179 n., 185 n., 186 n., 191 n., 206 n., 207 n., 209 n.
 Sylvanecte, 218 n.
 Taine (H.), 97, 98, 100, 124, 174 n., 176 n., 177 n., 237 n.
 Tarente (duchesse de), 223.
 Tascher de la Pagerie (Stéphanie, comtesse), 225 n., 226 n., 228, 229.
 Thierry E.), 75, 180 n., 181, 189 n., 205 n., 206, 208 n.
 Ulbach (L.), 194 n., 195, 196, 197 n., 199, 201.
 Urfé (Honoré d'), 127.
 Vacquerie (A.), 63, 65.
 Vallée (Oscar de), 95.
 Vapereau (G.), 197 n., 199.
 Varin (Victor), 36.
 Vatry (baronne de), 220, 221, 222.
 Verconsin (E.), 226.
 Veuillot (E.), 124.
 Viatte (A.), 83 n.
 Viel-Castel (H., comte de), 218, 231.
 Vigny (A. de), 29, 53, 83, 86.
 Villemot (A.), 179 n., 184 n., 214, 231 n., 233, 234.
 Viollet-le-Duc (E.-E.), 222, 223, 224.
 Vitet (L.), 63, 235.
 Vitu (A.), 188, 196, 202, 203, 204, 205 n., 206, 207, 208, 209.
 Voltaire, 12, 82.
 Waldor (Mme Mélanie), 215.
 Walewska (comtesse), 25, 222.
 Weiss (J.-J.), 118, 142, 150, 205 n., 206, 207.
 Wolff (A.), 188, 196 n., 200, 201, 202 n.
 Worms, 207, 209, 226.
 Xavier, 36.
 Zola (Emile), 114, 138, 196.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS

CHAPITRE PREMIER. — OCTAVE FEUILLET, L'HOMME ET SA VIE. LES INFLUENCES D'ORDRE PHYSIQUE ET MORAL

Le milieu familial d'Octave Feuillet. — Son atavisme nerveux. — Sa femme. — Sa jeunesse à Paris, 1835-1849. — La vie à Saint-Lô, 1849-1858. — La vie mondaine. — Les Palliers. — Les dernières années. — Conclusion.

CHAPITRE II. — LES DÉBUTS D'OCTAVE FEUILLET. LES INFLUENCES LITTÉRAIRES

Le moment et le milieu: Bocage et Dumas père. — Premiers essais. — Histoire de la collaboration Feuillet-Bocage. — Les commencements d'un nouveau *Spectacle dans un fauteuil*. — Examen des œuvres. Les influences. — Conclusion.

CHAPITRE III. — OCTAVE FEUILLET ET LA RÉACTION CONTRE LE ROMANTISME

Introduction. — La *Lucrèce* de Ponsard. — L'Ecole du Bon Sens et la bataille avec les romantiques. — La Révolution de Février. — Octave Feuillet épouse la cause de la morale bourgeoise. — *La Crise* et *Gabrielle*. — *Rédemption*. — Deux ménages mondains. — Feuillet idéalise le mariage. Le travail, l'amour, la religion. — La poésie familiale. *Le Village*. — *Les artistes* et la vie bourgeoise. *Dalila*. — Conclusion.

CHAPITRE IV. — OCTAVE FEUILLET EN RÉVOLTE CONTRE L'ESPRIT POSITIF ET LA LITTÉRATURE RÉALISTE DE SON ÉPOQUE

Introduction. — La question d'argent sous le Second Empire. Les mœurs d'argent au théâtre. — Le triomphe des idées positives: la science, la philosophie et la critique, le roman et le théâtre, la blague et les genres boulevardiers. — Octave Feuillet s'inquiète devant le nouvel esprit. *Péril en la demeure*. — Sa révolte contre les mœurs positives. *La Robe de bal*. — Feuillet et Flaubert. — Octave Feuillet se fait dans son *Discours de récep-*

tion le défenseur du romanesque et du spiritualisme littéraire. — Son romanesque. L'amour, l'honneur, la religion. — Sources de ce romanesque. — *Le Roman d'un jeune Homme pauvre* en est l'expression la plus achevée. — Octave Feuillet défend le romanesque au théâtre: *La Tentation, Montjoye, la Belle au Bois dormant*. — Conclusion.

CHAPITRE V. — LE RÉALISME D'OCTAVE FEUILLET.

Les deux *manières* de Feuillet. Jugements contemporains. — Tendances générales de son réalisme. Influence de Dumas fils. — Feuillet et l'adultère *Julie, le Sphinx, l'Acrobate*. — Spiritualisme et matérialisme. *Un Roman parisien*. — Tendances nouvelles. *Chamillac*. — La vérité du tableau de mœurs.

CHAPITRE VI. — HISTOIRE ET SUCCÈS DES PIÈCES SUR LES SCÈNES PARISIENNES. ACCUEIL DU PUBLIC ET DE LA PRESSE

Introduction. — Les premières tentatives au Gymnase et à la Comédie-Française. *Le Pour et le Contre, la Crise, Péril en la demeure, le Village*. — Les grands succès au Vaudeville. *La Fée, Dalila, le Roman d'un jeune Homme pauvre, la Tentation, Rédemption*. — *Montjoye* au Gymnase. — Un échec. *La Belle au Bois dormant*. — Retour au Théâtre-Français. *Le Cas de conscience, Julie, l'Acrobate, le Sphinx*. — Dernières pièces. *Un Roman parisien* au Gymnase, *Chamillac* aux Français. — Conclusion.

CHAPITRE VII. — LES THÉÂTRES DE SOCIÉTÉ SOUS LE SECOND EMPIRE. OCTAVE FEUILLET ET LA COMÉDIE DE SALON

Introduction. Le Théâtre de l'Hôtel Castellane. — La vogue de la comédie de société à Paris pendant la première décade du Second Empire. — Les soirées dramatiques de Compiègne. — Les salons officiels de Paris pendant la seconde décade de l'Empire. — Les soirées de charité. — La comédie de salon dans le monde des lettres et des arts. — Les charades aux Palliers. La troupe ambulante des Feuillet. — La vogue des proverbes de Feuillet. — Les pièces. Qualités de ces bavardages. — Conclusion.

CONCLUSION

APPENDICES

- A. — Lettre inédite d'Octave Feuillet à Paul Bocage.
- B. — Trois lettres de Feuillet à Sainte-Beuve.
- C. — Lettre de Paul Bocage à Octave Feuillet au sujet de *la Vieillesse de Richelieu*.

D. — Plan de Paul Bocage pour le premier acte de *la Vieillesse de Richelieu*.

E. — Histoire de *la Robe de bal* d'après des documents inédits.

BIBLIOGRAPHIE

INDEX DES NOMS PROPRES

TABLE DES MATIÈRES

Vu le 2 février.

*Le Doyen de la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris,*

H. DELACROIX.

VU ET PERMIS D'IMPRIMER :

Le Recteur de l'Académie de Paris.

S. CHARLETY.

